POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY

(L'ANNÉE POLONAISE DE MUSICOLOGIE)

WYDAWNICTWO
STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

TOM PIERWSZY:

1935

REDAKTOR:
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI
PROFESOR UNIWERSYTETU LWOWSKIEGO

WYDANO Z ZASIŁKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ
I MINISTERSTWA WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA
PUBLICZNEGO

WARSZAWA 1935
SKŁAD GŁÓWNY: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
WARSZAWA, UL. ŚWIĘTOKRZYSKA L. 16

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY

(L'ANNÉE POLONAISE DE MUSICOLOGIE)

WYDAWNICTWO
STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE

TOM PIERWSZY:

1935

REDAKTOR:
Dr. ADOLF CHYBIŃSKI
PROFESOR UNIWERSYTETU LWOWSKIEGO

WYDANO Z ZASIŁKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ
I MINISTERSTWA WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA
PUBLICZNEGO

WARSZAWA 1935
SKŁAD GŁÓWNY: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
WARSZAWA, UL. ŚWIĘTOKRZYSKA L. 16

Adres ***redakcji:*** *Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński, Lwów, ul. Kalecza L. 20.*
Adres ***administracji:*** *Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa, ul. Świętokrzyska L. 16.*

Z DRUKARNI J. ŻYDACZEWSKIEGO WE LWOWIE, UL. LEONA SAPIEHY L. 77. — TEL. 204-96

Przedmowa.

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY służyć ma wyłącznie muzykologji, która na ziemiach Rzeczypospolitej Polskiej nie posiadała dotychczas organu poświęconego całkowicie, bez wyjątku, pracom będącym wynikiem badań naukowych na polu muzyki. Ani bowiem ***„Kwartalnik Muzyczny"*** *z czasów przedwojennych, wydawany przez Dra Henryka Opieńskiego, Prof. Felicjana Szopskiego i ś. p. Prof. Romana Statkowskiego w Warszawie w latach* ***1911-1914,*** *ani* ***„Kwartalnik Muzyczny"*** *z czasów powojennych, wydawany przez Prof. Dra Adolfa Chybińskiego i Prof. Kazimierza Sikorskiego w Warszawie w latach* ***1928—1933,*** *nie były poświęcone wyłącznie ogłaszaniu prac ściśle naukowych, mimo, że w dziejach muzykologji polskiej obydwa te czasopisma odegrały rolę niemałą, nawet wybitną. POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY wywodzi się z powojennego* ***„Kwartalnika Muzycznego"*** *jako ta jego część, która przynosiła wyłącznie naukowe prace z zakresu muzykologji — podkreślam: wyłącznie naukowe, będące zatem wynikiem samodzielnych badań naukowych, a nie prace popularyzatorskie z zakresu muzykologji, referujące mniej lub więcej samodzielnie zjawiska, będące również przedmiotem naukowych zainteresowań. Tem samem POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY jest wyrazem usamodzielnienia naukowych publikacyj z zakresu muzykologji, gdy* ***„Muzyka Polska"****, wydawana od r. 1934 w Warszawie, reprezentuje — w znacznie szerszych już rozmiarach i zakresach — tę część powojennego* ***„Kwartalnika Muzycznego"****, która nie dotyczyła ściśle naukowych badań, odnosząc się do różnych dziedzin i zainteresowań muzycznych. (Por. przedmowę redakcji* ***„Muzyki Polskiej"*** *w I. zeszycie tegoż kwartalnika, 1934). W spuściźnie po* ***„Kwartalniku Muzycznym"*** *pozostał długi szereg prac, których część wydajemy w niniejszym, pierwszym tomie POLSKIEGO ROCZNIKA MUZYKOLOGICZNEGO. Rocznik nasz poświęcony jest w pierwszym rzędzie sprawom muzyki* ***polskiej****, jej historji i etnografji, jako tym dziedzinom, które bezpośrednio są związane z du-*

chową kulturą Polski. Dlatego Rocznik uwzględnia i uwzględniać będzie w tym zakresie zarówno prace naukowe o charakterze badawczym, jak i wszelkie nowe materjały, mogące przyczynić się do poznania kultury muzycznej w Polsce, z szczególnem uwzględnieniem jej mało dotychczas znanych lub wcale nieznanych i nie zbadanych okresów i terenów. Niemniej jednak POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY otwiera swe łamy także dla prac naukowych dotyczących ogólnych zagadnień, o ile prace te są wynikiem samodzielnych badań muzykologicznych z jakiegokolwiek zakresu, powiększając w ten sposób nasz dorobek naukowy.

We Lwowie, dnia 29 marca 1935 r.

Dr. Adolf Chybiński
Profesor muzykologji w Uniw. J. K.

Mgr. Józef Michał Chomiński (Lwów).

Studjum o organum quadruplum „Sederunt“ Perotina.

Powstanie wielogłosowości wprowadza na widownię historyczną nowy środek artystyczny, który powołał do życia nieznane dotychczas siły ukryte w muzyce, a rozwijając je, przekształcił wogóle całą twórczość i odczuwanie muzyczne, wkrótce zaś (już przy końcu średniowiecza) stał się wyłączną formą artystycznego wypowiadania. Nowością, jaką przyniosła ze sobą wielogłosowość, było współbrzmienie, które w początkowym jej okresie rozwoju, stało się prawie jedynym czynnikiem tektonicznym, wskutek czego czynnik melodyczny doznał zatamowania [1]. Ten stan znajduje swe potwierdzenie w kwartowo - kwintowem organum Hucbalda (840 -930), z równoczesnem wysunięciem kwarty jako zasadniczego czynnika dźwiękowo - konstruktywnego [2]. I jakkolwiek kwartowe organum zdobyło palmę pierwszeństwa w pierwszych traktatach o muzyce wielogłosowej, to jednak w tychże samych traktatach znajdujemy dowody, że tok identycznych postępów interwałowych był niekiedy przerywany i zjawiały się inne interwały [3]. Specjalna zmiana w tym kierunku daje się zauważyć u Guidona z Arezzo (ok. 995—1050), w jego „modus diaphoniae mollis“, gdzie obok konstruktywnej kwarty, stosowana jest również sekunda wielka, tercja wielka i tercja mała [4]. Są to więc symptomaty, które niewątpliwie wskazują, że siła czynnika melodycznego zaczyna zwolna wzrastać. Początkowo jest on jeszcze dość słaby, gdyż, jak wykazują zabytki muzyki prak-

---

[1]) R. Ficker, Formprobleme der mittelalterlichen Musik, w „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, VII, 4, str. 198; por. tego samego autora, Primäre Klangformen, „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“, 1929.

[2]) Określenia „dźwiękowy“ używam w znaczeniu współbrzmieniowem, akordowem.

[3]) Koloński traktat „De organo“: „Est interdum ubi deficientibus naturalibus spaciis tertiana et secundana etiam colatione per quaedam membra abusivum organum ponimus“ (H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, Berlin, 1920, str. 20).

[4]) Micrologus: „Cum itaque jam satis vocum patefacta sit duplicatio, gravem a canente succentum more quo nos utimur explicemus. Superior nemque diaphoniae modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium et diapente non admittimus; tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron recipimus, sed semiditonus in his infimatum diatessaron vero obtinet principatum. Hic itaque quatuor concordiis diaphonia cantum subsequitur“ (Riemann, op. cit. str. 74).

tycznej, głosy pozostawały wówczas do siebie przeważnie w stosunku „nota contra notam", a ilość używanych o konstruktywnem znaczeniu interwałów była jeszcze za mała, by mogła zasadniczo wpłynąć na ożywienie toku melodycznego głosów. Ewolucja jednak pierwotnej techniki organalnej postępowała stale naprzód, tak że już na przełomie XI i XII wieku ruch przeciwny znajduje swe teoretyczne potwierdzenie [1]); „vox principalis" schodzi w dół, staje się „tenorem" i dźwiękową podporą kompozycji [2]). Na tej podstawie mógł się swobodnie rozwinąć w kierunku linearnym głos organalny, co rzeczywiście stało się już dokonanym faktem w szkole St. Martial w Limoges. W ten sposób otrzymał Leoninus (XII w.) gotowy wzór. Pogłębienie przez niego linearyzmu, a względnie melizmatyki głosu organalnego, spowodowało skostnienie podstawy tenorowej. Aby formę organum utrzymać nadal, koniecznością wydawała się reforma. W tym względzie dokonał Leoninus tylko próby, wprowadzając do organum partje dyskantowe [3]). Jakkolwiek była to dobra i zbawienna wskazówka, ponieważ miała nie tylko wielkie znaczenie dla samej formy organum, ale i później dla motetu, to jednak rozwój organum poszedł jeszcze w kierunku powiększenia ilości głosów. Dzięki temu otwierają się nowe perspektywy dla ewolucji dotychczasowych koncepcyj dźwiękowych, które łącznie z czynnikiem rytmicznym, opartym o system modalny, początkowo stanowią wyłączną treść formy organum triplum, co z natury rzeczy musiało ujemnie wpłynąć na kształtowanie się melodyki. Dopiero tripla Perotina (ok. 1200) przynoszą zmianę [4]). Przez nadanie głosom większej samodzielności melodycznej, oraz przez wprowadzenie środków technicznych, które przyczyniły się do podkreślenia współżycia motywiczno-tematycznego pomiędzy głosami, stały się one kamieniem węgielnym pod budowę jego wspaniałych quadruplow, będących najwyższem wydoskonaleniem, a zarazem i uwieńczeniem rozwoju organum wogóle. I właśnie w niniejszej pracy, biorąc jako przykład ***quadruplum „Sederunt" Perotina,*** postaramy się przedstawić najważniejsze cechy techniki organalnej w jej najwspanialszym etapie rozwoju.

Pod względem rytmicznej budowy, quadruplum „Sederunt" [5]) opiera się na zużytkowaniu pierwszego, trzeciego i piątego modus, które podczas przebiegu całej kompozycji wykazują tego rodzaju następstwo: III modus: t. 1—12, I modus: t. 13—143, V modus: t. 144—170, I modus: t. 171—236, III modus: t. 237—272, I modus: t. 273—454. Zdając sobie sprawę z tego, jakie szeregi rytmiczne reprezentują te modi, moż-

---

[1]) J. Cotto (ok. 1100): „Caeterum his facillimus ejus usus est, si motum varietas diligenter consideretur: ut ubi in recta modulatione est elevatio ibi in organica fiat depositio et converso" (Riemann, op. cit. str. 93).

[2]) F. Ludwig, Musik des Mittelalters bis zum Anfang des XV. J., pomieszczona w G. Adlera, Handbuch der Musikgeschichte, 2 wyd. Berlin, 1930, str. 177.

[3]) Ludwig, op. cit. str. 215.

[4]) H. Schmidt, Die drei- u. vierstimmigen Organa, Kassel, 1933, str. 50.

[5]) Quadruplum „Sederunt" zostało wydane przez Fickera w Universal-Edition, Nr. 8211, na podstawie następujących rękopisów: Bibl. Wolfenbüttel 677, fol. 3'—6' (W_1), Flor., Bibl. Medicea-Laurenziana, Plut. 29/$_1$, fol. 4—7' (F), Bibl. Wolfenbüttel 1206, fol. 1—4' (W_2), Mad., Bibl. Nac. Hh 167, fol. 17—20' (M). Żeby niepotrzebnie nie powiększać rozmiarów niniej-

naby już z góry wyrobić sobie pojęcie o rytmice utworu. Jednak rytmika modalna nie przedstawia się tak prosto, jakby to wynikało z aprjorycznego stanowiska w tej sprawie. Wprawdzie nie widzimy tutaj wielkiego zróżnicowania wartości rytmicznych, gdyż ograniczały się one do longi i brevis z ich wszystkiemi odmianami [1]), jednak trzeba pamiętać, że właśnie istotą rytmiki modalnej nie była ta cecha, lecz, że posiadała ona cały szereg właściwych sobie czynników, tworzących nader skomplikowany system, odmienny od późniejszego systemu mensuralnego. W rozbudowanym już systemie modalnym, z jakim mamy do czynienia w utworach Perotina, zwłaszcza w jego quadruplach, nie zawsze tylko jeden modus jest wyłącznym wyznacznikiem życia rytmicznego w pewnej części utworu, bo jak już wskazał Jan z Garlandji (ok. 1190—1240) poszczególne różne modi mogły być ze sobą równocześnie zestawiane [2]). W naszym utworze ma to miejsce w t. 34—51 i 219—228, gdzie nastąpiła kombinacja piewszego i piątego modus. Przez stwierdzenie tego nie dojdziemy jeszcze do poznania właściwych cech rytmicznych utworu, ponieważ obok tych prostych równoczesnych zestawień różnych szeregów rytmicznych, wielką rolę w systemie modalnym odgrywało również wzajemne przenikanie się różnych modi, co komplikowało obraz rytmiczny. Punktem wyjścia dla naszych rozpatrywań w tym względzie, są ordines, które miały nietylko znaczenie dla konstrukcji rytmiki, ale także i dla metryki i melodyki utworów. W „Sederunt" obok ordines zupełnie normalnie zbudowanych, spotykamy twory, które trudno byłoby wyjaśnić na podstawie wyników dotychczasowych badań, przeprowadzonych w tym kierunku [3]). Specjalne trudności nasuwają ordines pierwszego i piątego modus, gdyż wskutek ich wzajemnego przenikania się nabiera znaczenia zjawisko redukcji i konwenjencji [4]). To doprowadziło Frankona z Kolonji (ok. 1260) do uznania piątego modus za pierwszy, ponieważ „sub isto reponimus illum, qui ex longa et brevi [constat]" [5]). Stąd więc w naszym utworze parzyste ordines piewszego modus, posiadają zakończenie właściwe dla „modi perfecti ultra mensuram", t. zn. stosują w zakończeniach longas obliquas i odpowiadające im pauzy [6]).

Podobnie jak można było sprowadzić zakończenia pierwszego modus do piątego, tak samo i odwrotny przebieg, t. zn. redukcja piątego

---

szei pracy, przyjmiemy jako znaną, treść następujących prac: C. Jacobsthal, Mensuralnotenschrift des XII u. XIII J. Berlin 1871, W. Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor J. de Garlandia, Lipsk 1902, F. Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, I, Halle 1910, J. Wolf, Handbuch der Notationskunde I, Lipsk 1913, A. M. Michalitschke, Theorie des Modus, Regensburg 1923.

[1]) To znaczy: longa duplex, longa obliqua, longa recta, brevis recta i brevis altera, odpowiadająca pod względem czasowego trwania longae rectae. Ponadto w systemie modalnym miały również zastosowanie rytmicznie niewymierne currentes; podobnie dowolną pod względem rytmicznym była konstrukcja copuli.

[2]) Coussemaker Ed. de: Scriptorum de musica medii aevi nova series I, Paryż 1864, str. 107—114.

[3]) Por. Niemann, op. cit.

[4]) Por. Michalitschke, op. cit. str. 25—36.

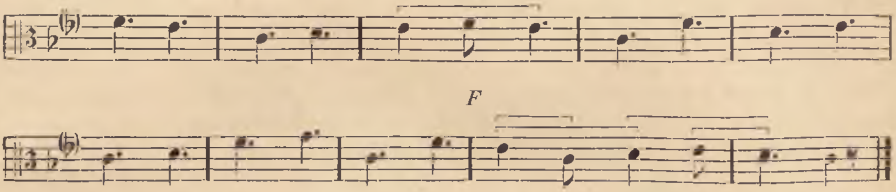
[5]) Couss. I, str. 118.

[6]) II ordo: t. 17 qu, 28 du, 75 du i tr, 79 du, 81 du, 85 du i tr.,

modus do pierwszego ma rację bytu w organach, albowiem zdaniem Jana z Garlandji „omnes modi ad primum et secundum possunt reduci"[1]. Jednak w tych wypadkach sprawa przedstawia się bardziej zawile, gdyż piąty modus, stanowiący punkt wyjścia, jest ujęty jako modus imperfectus, z zakończeniem longae rectae i pauzy wartości brevis rectae. Wobec tego twory takie są utrzymane in quinto modo imperfecto, z zakończeniem reductum ad primum modum perfectum[2]. W „Sederunt" cały odcinek od t. 151—170, wprowadza naprzemian dwa tego rodzaju ordines: drugi i trzeci.

Gdy redukcja powodowała zmianę zakończenia danego ordo, to zjawisko konwenjencji zmienia wartości rytmiczne, charakterystyczne dla odnośnego modus, zarówno na początku, jak i w środku ordinis. W takich wypadkach tworzą się najrozmaitsze kombinacje rytmiczne[3], zmieniające zasadniczą budowę ordines nieraz w bardzo znaczny sposób, co powoduje trudności przy ustalaniu rodzajów modi. Nawet rodzaj zakończenia poszczególnych ordines nie może być w tym wypadku uważany za wystarczające kryterjum, ponieważ często ordo z zakończeniem właściwem dla piewszego modus perf., wskutek zastosowania szeregu nut pojedyńczych, musi być przydzielony do piątego modus,

t. 219—228 qu:



99 tr, 100 qu, 110 tr, 112 du, 114—119 tr, 313 tr, 328 tr, 353 du, 357 du i qu, 361 du i tr, 392—395 tr, 398 qu, 406 qu, 406—415 du, 421 du; IV ordo: 35—40 du, 47 tr; VI ordo: 13 qu, 24 tr, 41 qu, 50 du, 77 tr, 289 tr i qu, 304 du i qu; VIII ordo: 19 qu, 189 du, X ordo: 363 du i tr; XIV ordo: 58 du.

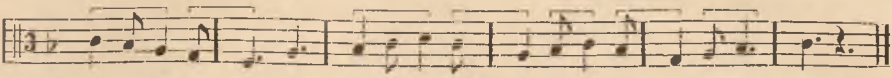
[1]) Couss. I, str. 98 b.

[2]) Pogląd Schmidta (op. cit. str. 32), jakoby w organach miały zastosowanie wyłącznie modi perfecti, nie odpowiada istocie rzeczy, ponieważ obok powyższych skojarzeń, spotykamy w quadruplum np. „Viderunt" ordines utrzymane „in primo modo imperfecto". Por. Marius Schneider, Zur Satztechnik der Notre-Dame Schule w „Zeitschrift für Musikwissenschaft, XIV, 8, str. 404.

[3]) W związku z powyższemi naszemi rozważaniami stoi sprawa notacji. Jakkolwiek zagadnienie to było już przedmiotem szczegółowych badań, to jednak ze względu na to, że notacja modalna ustaliła w ogólnych zarysach normy, według których kierowano się przy oznaczaniu rytmu, zwrócimy też uwagę na pewne bardziej skomplikowane szczegóły notacyjne. Jak wiadomo odpowiednie ułożenie ligatur wskazywało niedwuznacznie na rodzaj modus, jaki w danym wypadku miał zastosowanie. Jednak wskutek wprowadzenia nut pojedyńczych, kompozytor nie zawsze miał możność ułożenia ligatur w ustalony sposób. Zjawisko to było spowodowane bądź konwenjencją, bądź strukturą interwałową ordinis. W pierwszym wypadku notae simplices otrzymują przeważnie wartości longi, a wzajemne ich kombinacje z ligaturami mogą być rozmaite. Pod względem zaś swego zewnętrznego obrazu, twory tego rodzaju nie nasuwają prawie żadnych wątpliwości, ponieważ zawsze dadzą się sprowadzić do zasadniczych form. Natomiast notae simplices, pojawiające się wskutek wprowadzenia postępów prim, są rytmizowane różnie, zależnie od rodzaju modus. Jednak postęp prim psuje niekiedy prawi-

i odwrotnie pojawienie się w zakończeniu ordinis longi obliqua, nie może decydować o zastosowaniu piątego modus, gdy wewnątrz niego przeważają wartości charakterystyczne dla pierwszego modus.

t. 363—368 tr:



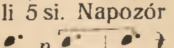
Są to szczegóły, świadczące, że rytmika modalna w swym najwspanialszym etapie rozwoju, nie zawsze trzymała się ustalonych zgóry schematów, oraz, że wskutek wzajemnego przenikania się modi, zwolna zaczęły pojawiać się symptomaty jej rozkładu.

Na ożywienie ruchu rytmicznego głosów, w wielkim stopniu wpływ i ekwipolencja. Przychodzi ona do znaczenia w dyskantowych partjach, oraz w kadencyjnych zwrotach utworu. Ulegają jej przedewszystkiem ordines pierwszego modus, jednak poza rozdrobieniem pierwszego ordo primi modi perfecti, co zamienia go na pierwszy ordo sexti modi perfecti, nigdzie nie powoduje ona rytmicznych skojarzeń, któreby można było odnieść do szóstego modus.

Do niniejszych naszych rozważań należy jeszcze dodać, że w „Sederunt" stosowany jest również solus ordo quinti modi in diminutione duorum. Na dłuższej przestrzeni zachodzi on w tenorze w t. 421—431. Obok tego spotykamy go jako czteroczłonowy postęp w t. 394—397 qu, 398—401 tr, jako trzyczłonowy w t. 243—245 qu, i pojedyńczo w t. 203 du, 204 tr, 208 du, 209 tr, 213 du, 214 tr.

Trzeci modus nie potrzebuje specjalnych wyjaśnień, ponieważ w naszym utworze wykazuje bardzo regularną budowę. Jedynie tylko w t. 266—267 (tr i du), widzimy zjawisko ekwipolencji, gdzie longa obliqua została rozłożoną na longę recta i brevis recta.

---

dłową konstrukcję ligatur. Klasycznym przykładem pod tym względem może być w naszym utworze zanotowanie duplum i triplum w t. 180—181 i 194—195, gdzie postęp 2 li 2 li 2 si oznacza trzeci ordo primi modi perfecti, z konwenjencją penultimy do piątego modus. Prawidłowa całość powinna wyglądać 3 li 2 li si, jednak prima, występująca pomiędzy drugim a trzecim tonem, stoi temu na przeszkodzie. Różnie starali się kopiści wybrnąć z tej trudnej sytuacji. W_1 notuje powyższy postęp jako 2 li 3 li si, zaś *M* 2 li si 2 li si. W każdei zatem wersji występuje ligatura binaria w postaci niewłaściwei dla pierwszego modus perf. Wobec tego, ligatura ta powinna być sine proprietate et cum perfectione. Wątpię jednak, czy w tym wypadku ligatura ta posiada tą właściwość, ponieważ wówczas starano się specjalnie o proprietas ligatur, a nawet sam Jan z Garlandji używa ligaturam binariam cum proprietate et cum perfectione, w znaczeniu longi recta + brevis recta (Couss. I, str. 101). Podobny ciekawy wypadek spotykamy w t. 313—314 tr, gdzie ligatura ternaria otrzymuje wartość: brevis recta + longa recta + brevis recta. Niekiedy środki notacyjne, właściwe dla tenoru, były stosowane w celu oznaczenia rytmiki głosów wyższych. Jak wiadomo, w wypadkach zastosowania w tenorze pierwszego ordo quinti modi perfecti, wprowadzono ligaturę terternaria. Oddźwięk tej zasady, znajdujemy w głosach organalnych quadruplum „Sederunt", w wersji z W_1. A mianowicie, w t. 233—236 qu, zmiast 8 si. widzimy 3 li 5 si. Napozór zawiły szczegół notacyjny, spotykamy w t. 311—312 du. Obraz: , wtedy nie będzie budzić dla nas żadnych wątpliwości, gdy weźmiemy pod uwagę postęp primy pomiędzy 1 a 2 tonem. Kopista mając zamiar ligowania nut, mógł go uskutecznić tylko w stosunku do dwóch ostatnich nut.

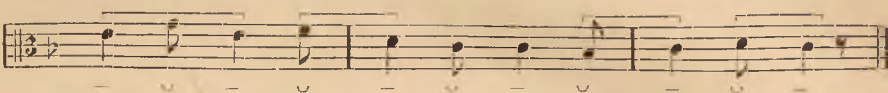
Już Walter Odington (ok. 1250—1320) doszedł do przekonania, że stopy metryczne stanowiące podstawę poszczególnych modi, nie zawsze wystarczały dla wyznaczenia metrycznej budowy ordines. Odington ograniczył się tylko do zasadniczych konstrukcyj, i starał się zbadać ich metryczną strukturę [1]). My zaś zwrócimy uwagę na ordines tych modi, które mają zastosowanie w naszym utworze. Według Odingtona każdy pierwszy ordo jakiegokolwiek modus jest jednostką metryczną samą dla siebie, wobec czego nie wykazuje podziału na oddzielne stopy i różni się od ustalonych stóp metrycznych, a dopiero dalsze ordines wprowadzają stopy charakterystyczne dla poszczególnych modi. Na tej podstawie pierwszy ordo primi modi perfecti jest wyznaczony przez amphimacrus [2]).

t. 173—176 qu:



a dalsze zaś są pochodem trochejów zakończonym stopą amfimakryczną:

t. 432—434 tr:



Co do tego ostatniego wypadku, to można by się było jeszcze spierać z Odingtonem, czy rzeczywiście w zakończeniu zachodzi amphimacrus, bo przecież całość jest konstrukcją katalektyczną. Podobnie ma się sprawa ze stroną metryczną ordines trzeciego i piątego modus. Pierwszy ordo tertii modi perfecti tworzy coriiambus,

t. 238—241 tr:



a pierwszy ordo quinti modi perfecti molossus:

t. 98—99 qu:



Natomiast trudno byłoby przyjąć za Odingtonem budowę dalszych ordines, w sensie pochodu daktyli z zakończeniem korijambicznem dla trzeciego modus perf.;

t. 250—253 du:



[1]) Couss. I. str. 238—242.
[2]) Stopa amphimacrus jest identyczna ze stopą creticus; por. Th. Wiehmayer, Musikalische Rhythmik und Metrik, Magdeburg 1917, str. 15.

oraz stopę molossus z następstwem spondejów, jako charakterystycznych dla piątego modus,

t. 402—405 du:



ponieważ i w tych wypadkach mamy do czynienia z katalektycznemi konstrukcjami.

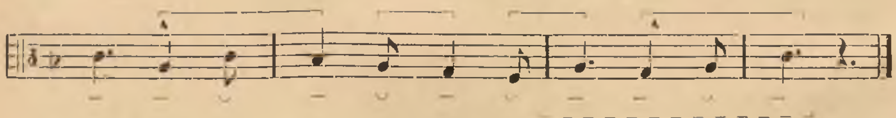
Bardziej zawile przedstawia się budowa metryczna tych ordines, w których przychodzi do znaczenia konwenjencja i ekwipolencja. Wprowadzenie jednej nuty pojedyńczej, w znaczeniu longi obliqua, na początku ordinis w pierwszym modus, tworzy stopę antybakchijską, po której, przy normalnym jego przebiegu, następują trocheje:

t. 372—374 qu:



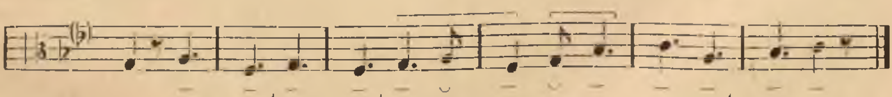
O ile w tego rodzaju ordo, po szeregu ligatur binaria, występuje na zakończenie ligatura ternaria, tak, że całość przedstawia budowę si 3 li n (2 li) 3 li, wtedy przy końcu takiego ordo pojawia się epitryt:

t. 339—342 du:



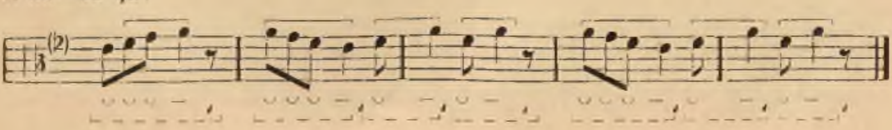
Zastosowanie więcej nut pojedyńczych na początku lub końcu ordinis, powoduje w tych miejscach powstawanie stóp spondeicznych, ewentualnie stopy molossus:

t. 223- 228 tr:



W wypadku, gdy po lub przed nutą pojedyńczą, następuje skojarzenie rytmiczne, w znaczeniu trzech breves rectae, powstaje wtedy peon, będący stosunkowo rzadkiem zjawiskiem w naszej kompozycji:

t. 58—62 qu:

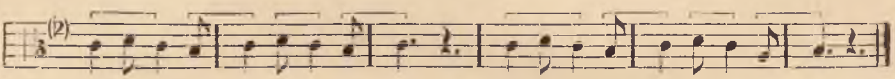


Obok peonów, zachodzą tutaj stopy jambiczne, co jest tem bardziej godne uwagi, skoro zważymy, że część, z której wyjęliśmy powyższy przykład, jest utrzymana w pierwszym modus.

Na tych kilku przykładach nie wyczerpaliśmy jeszcze wszystkich kombinacyj metrycznych, zachodzących w quadruplum „Sederunt" Niekiedy struktura metryczna ordines, odbiega nawet bardzo daleko od swej zasadniczej postaci, powodując powstawanie nawet bardzo skomplikowanych tworów, będących np. połączeniem antibakchiusa, spondeju i epitrytu, lub spondeju, peonu i amfimacrusa i t. p.

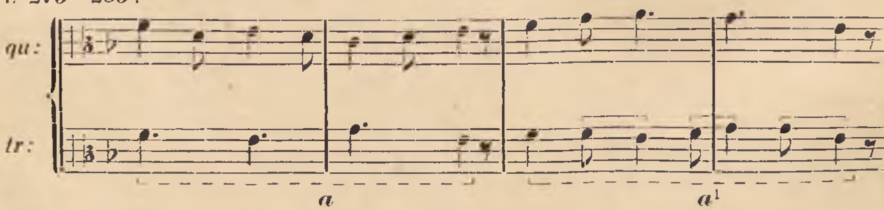
M e l o d y k a naszego utworu posługuje się interwałami do kwinty włącznie [1]), przyczem przeważają interwały sekundowe. Podobnie, jak w rytmice i metryce, tak i w melodyce, ordines odgrywają wielką rolę, ponieważ powodują partykulację linji melodycznej na krótsze lub dłuższe odcinki, które, zależnie od rozmiarów ordines, odpowiadają naszym motywom i frazom. I jakkolwiek pojemność poszczególnych głosów jest dość znaczna (quadruplum: $d—a^1$,[2]) triplum: $d—g^1$, duplum: $c—g^1$), to jednak rozpiętość odcinków melodycznych, wyznaczonych przez ordines, za wyjątkiem frazy w t. 445—448 [3]), nigdzie nie przekracza interwału seksty. Do głównych czynników konstruktywnych melodyki należy powtórzenie i kolorowanie, które to czynniki ujmuje Jan z Gorlandji, pod nazwą „color". Powtórzenie operuje często krótkiemi motywami, będącemi linearnem opisaniem jednego lub dwóch tonów, co nie pozwala na rozwinięcie się większych łuków melodycznych,

t. 35—40 du:



jakkolwiek szczegół ten, nie jest wyłączną cechą melodyki całego utworu, ponieważ spotykamy tam również miejsca (szczególnie w partjach dyskantowych) o bardziej rozwiniętej linji melodycznej. Progresją posługuje się kompozytor dość często, jednak nigdzie nie wychodzi poza trzyczłonową konstrukcję. Kolorowanie można w naszym utworze bardzo łatwo stwierdzić, ponieważ Perotinus umieszcza obok siebie te same postacie molodyczne kolorowane i niekolorowane:

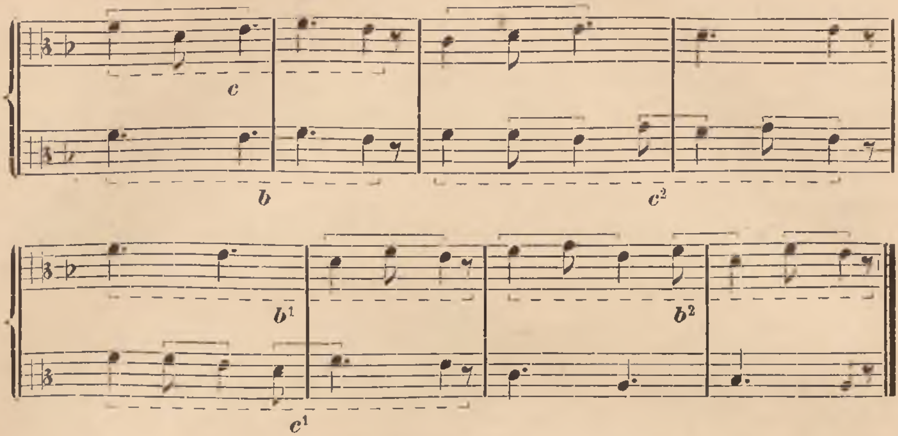
t. 273 - 283 :



[1]) Wyjątek stanowi interwał seksty wielkiej w dół w t. 383 qu.

[2]) Rozpiętość niniejszej frazy wynosi oktawę.

[3]) Por. G. A d l e r, Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit, w „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft", II, str. 273; S c h m i d t, op. cit. str. 18.



W niektórych wypadkach można łatwo odtworzyć zasadniczą postać kolorowanej melodji, a nawet przedstawić etapy kolorowania:





Są to więc cechy, które zdaniem J. W o l f a[1]), wskazują na i n s t r u m e n t a l n y charakter melodyki. Jako instrumentalne trzeba również uważać postępy melodyczne, oparte na kilkakrotnem powtarzaniu tego samego tonu, gdyż trudno przypuścić, żeby w dziele melizmatycznem, jakim jest w tym okresie organum, figury charakterystyczne dla instrumentów dętych,

[1]) Die Tänze des Mittelalters, w „Archiv für Musikwissenschaft", I, 1, str. 16.

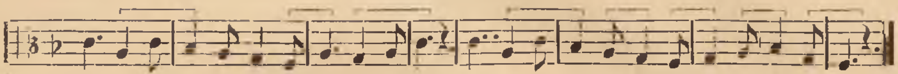
t. 13—20 tr:



mogły być przeznaczone do wykonania wokalnego. Tak samo wątpliwem jest, czy linje, oparte na ordines soli, były wykonane wokalnie, ponieważ pauzy, stosowane po każdym tonie, zupełnie nie odpowiadają fakturze wokalnej.

Melodyka umieszczonych powyżej kolorowanych melodyj, posiada cechy ludowo-taneczne. Ponadto w t. 331—346 du, wprowadzona jest melodja, która nawet w takiej postaci, jaką widzimy w naszym utworze, wykazuje te same cechy:

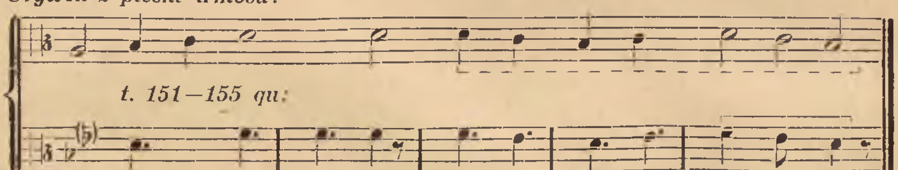
t. 331—338 du:



I chociaż, pomimo usilnych poszukiwań, nie udało się nam natrafić na prawdziwe źródło tych melodyj, to jednak, ze względu na sam ich charakter, możemy wnioskować, że wpływy tanecznej muzyki ludowej były w tych czasach nadzwyczaj silne[1].

Obok tych ludowych wpływów można w „Sederunt" skonstatować pewne analogje z melodjami wschodniego chorału. A mianowicie, melodja w t. 151—155 qu jest prawie identyczna z częścią melodji czwartej pieśni irmosu czwartego echos[2]:

Urywek z pieśni irmosu:



Zakreślony zwrot melodyczny, pojawiający się w pieśni irmosu kilkakrotnie powtarza Perotinus jeszcze w t. 172—173 du i 203—205 qu. Zdajemy sobie sprawę z tego, że ten mały szczegół nie może być jeszcze niezbitym dowodem wpływów bizantyńskich w muzyce zachodnio-europejskiej. W każdym razie, dotychczasowe hipotezy[3]) odnośnie takowych wpływów, nabierają dzięki niemu coraz bardziej realnej podstawy.

Do dość zawiłych zagadnień historji muzyki należą kwestje dotyczące tonalności średniowiecznej. Wypowiadając to zdanie, mamy na myśli te utwory, w których oddziaływują na siebie wzajemnie tonacje kościelne i tonacje dur i moll. Stan ten nie zaistniał dopiero w epoce renesansu, lecz sięga daleko wstecz, bo aż do XII wieku. I nasze quadruplum nie należy do tego rodzaju utworów, gdzie przedstawienie cech tonalnych jest łatwą rzeczą. R. Ficker[4]) skonstatował

---

[1]) Schmidt, op. cit. str. 24.

[2]) Osmohłasnyk, Lwów 1835, str. 55.

[3]) P. Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien, I, Freiburg 1901, str. 257.

[4]) Ficker, Musik der Gotik, Wiedeń 1930, str. 29.

w naszym utworze trzy zasadnicze gamy, które powodują trzyczęściowość utworu:

I, t. 1—143: *d e f g a b c' d'*, ze zboczeniem do *F fa ut* w t. 58—73,
II, t. 144—272: *B c d es f g a b*,
III, t. 273—454: *f g a b c' d' e' f'*.

Z powyższego zestawienia wynika, że w pierwszej części ma zastosowanie tonacja eolska, zaś w drugiej i trzeciej tonacja jońska. Jednak to ogólnikowe ujęcie sprawy, wymaga jeszcze dalszych wyjaśnień.

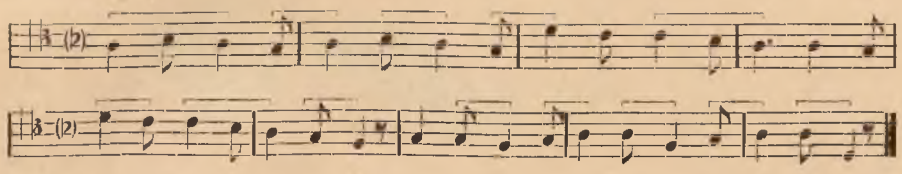
Chcemy zwrócić uwagę na to, że już w pierwszej części kompozycji spotykamy miejsca, wskazujące na oddziaływanie tonacji mollowej. Pierwsze ośmiotaktowe zdanie w duplum, sprawia wrażenie prawdziwego moll, z zakończeniem poprzednika na dominancie a następnika na tonice:

t. 2—9 du:



Bardzo wyraźnie stosunki harmoniczne występują w duplum w t. 41—49,

t. 41—49 du:



gdzie wszystkie trzy funkcje harmoniczne, w postępie D T D T S D T, są nadzwyczaj jasno podkreślone. Naogół elementy tonacji mollowej zachodzą przeważnie w duplum i częściowo w triplum, podczas gdy w quadruplum główną rolę odgrywa tonacja eolska.

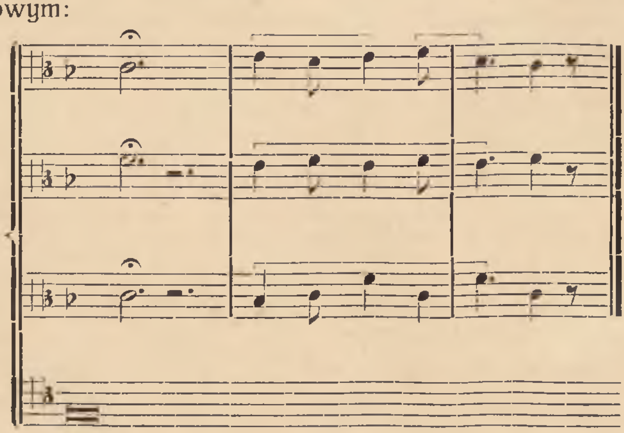
Jako kryterjum przy ustalaniu tonacji drugiej części kompozycji, wziął Ficker współbrzmienie *f b d' f'*, które pojawia się dość często na początku poszczególnych jej odcinków. Jednak, gdy zwrócimy uwagę na zwroty kadencyjne tychże odcinków, zauważamy, że współbrzmienie *f c'* tworzy punkt centralny, do którego dążą poszczególne tony. Ponadto i ton stały tenoru „*f*“ utwierdza nas w przekonaniu, że w tym wypadku, wyznacznikiem tonalnym n i e będzie gama *B c d es f g a b*, lecz *f g a b c' d' es' f'*, a więc nie jońska, lecz miksolidyjska. I rzeczywiście charakter tej części jest zupełnie odmienny od I i III, a nabiera raczej wyrazu kościelnego. Do zanotowania godne są tu elementy pentatoniczne, występujące w t. 145—150 du i tr.

Podobnie, jak w pierwszej części (eolskiej), mogliśmy zauważyć melodje w tonacjach mollowych, tak w trzeciej części (jońskiej), przychodzą do znaczenia melodje durowe, które cytowaliśmy już przy sposobności omawiania melodyki.

Chcąc mówić o początkowych w s p ó ł b r z m i e n i a c h, zachodzących w „organach“, trzeba pamiętać, że są one dwojakiego rodzaju. Pierwsze, wyznaczone czasowo przez longę duplex z następującą po niej pauzą, a stanowiące sam początek utworu, tworzy t. zw. principium ante principium; drugie natomiast, jest już właściwem zapoczątkowaniem

kowaniem toku motywiczno-tematycznego głosów. Konstrukcja pierwszego współbrzmienia uzależniona jest od nuty stałej tenoru i pozostaje do niej zawsze w stosunku konsonansowym [1]). Podczas gdy principium ante principium, na pierwszy rzut oka, jest niejako tworem, oderwanym od dalszego toku myśli kompozytorskiej, to jednak w stosunku do całości struktury dźwiękowej kompozycji, posiada znaczenie zasadnicze, ono bowiem jest centrem dźwiękowem, oddziaływującem w poszczególnych częściach utworu, wskutek czego, nawet przy zmianie nut stałych tenoru, stale powraca charakterystyczna dla niego konstelacja dźwiękowa, bez względu na to, czy z tenorem tworzy stosunek konsonujący czy też nie. W „organach" większych rozmiarów, jakiem jest właśnie quadruplum „Sederunt", gdzie liturgicznie przeprowadzony jest podział na responsorium „Sederunt" i versus „Adjuva", wprowadzone są dwa centra. Pierwsze, oparte na współbrzmieniu *d a d'*, drugie na *f c' f'*.

Właściwy początek pierwszej części naszego utworu tworzy współbrzmienie identyczne z principium ante principium. Nie należy jednak sądzić, że to właśnie było regułą w kompozycji organalnej, bo już w „Adjuva" drugie współbrzmienie posiada postać *f b d' f'*. Podobnie w triplum Perotina „Nativitas" (Mo , f. 10) [2]), principium ante principium tworzy współbrzmienie *a e' a'*, gdy jako właściwy początek, zastosowany jest trójdźwięk *a c e*. Dziś nam, wychowanym na zasadach harmoniki dur - moll, owa różnica może się wydawać mało istotną. Jednak w czasach, gdy trójdźwięk był jeszcze rzadkością, gdy ujmowano go nie jako gotowy już twór, lecz jako kompleks harmonicznych interwałów, tercja dodana do kwintowego dźwięku, powodowała w ówczesnych umysłach twór zupełnie nowy, wychodzący poza obręb stereotypowych dźwiękowych skojarzeń. Na szczególną uwagę zasługuje początek quadruplum Perotina „Viderunt" (F, f. 1) [3]), gdzie principium ante principium jest kwint - oktawowym dźwiękiem, a sam właściwy początek skojarzeniem dyssonansowym:



[1]) Anonymus IV: „Iterato quedam est duplex longa florata, et illa ponitur in principio in nomine sanctissimi alpha, et dicitur principium ante principium et semper erit concordans" (Couss. I, str. 363).

[2]) Ludwig: Musik des Mittelalters, str. 226.

[3]) Op. cit. str. 228; H. E. Wooldridge, The Oxford History of Music, I, Oxford 1901, str. 222.

Z tego stanu rzeczy zdawali sobie dobrze sprawę teoretycy, co najlepiej objawia się w następującem zdaniu Anonyma IV: „Et nota, quod primus tenoris mediat continuando, et quiescit in locis in quibus magis competit secundum concordantias suppositas, et quiescit secundum discordantias disconvenientes, prout melius competit“ [1]. Mamy tu więc do czynienia ze zjawiskiem, które będziemy określać jako bisferyczność dźwiękową. W takich wypadkach następuje najczęściej rozbicie substancji dźwiękowej na dwie płaszczyzny, z czego jedną tworzy tenor, drugą zaś głosy organalne. Niekiedy jednak, jak to właśnie widzimy w powyższym przykładzie, zachodzi tego rodzaju rozbicie, gdzie jedne głosy są odnoszone do siebie, inne znów do tenoru. Są to już szczegóły bardzo wyrafinowanej techniki organalnej, opartej na pojmowaniu skojarzeń dźwiękowych na zasadzie interwałowej, właściwej zresztą, jak wiadomo, muzyce średniowiecznej.

Wraz z rozpatrywaniem budowy kadencyj wchodzimy w samo sedno harmoniki organalnej. Wielką rolę odgrywa tu dyssonans, na co zwraca uwagę Anonymus IV: „Et quidam boni organiste libentius ponunt discordantias in penultimis talibus quam concordantias et similia, prout in libris organi plenius patet“ [2]. Główna kadencja w naszym utworze ma następujący wygląd:

t. 453—454:



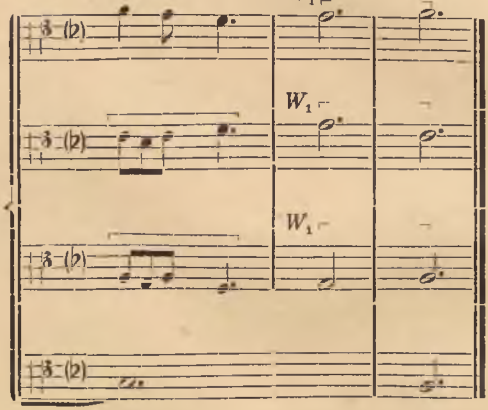
W tym wypadku specjalnie nas interesują dwa ostatnie współbrzmienia, gdzie głosy organalne, pozostając w stosunku do tenoru w interwałach sekundy wiekiej i septymy małej, następnie przechodzą w kwint-oktawowy dźwięk. Jest to najbardziej typowa dla organalnej struktury dźwiękowej kadencja, której połowicznej tylko uzasadnienie znajdujemy w następującej relacji, powyżej wspomnianego teoretyka: „et si penultima fuerit tonus in duplo supra tenorem, ut in organo puro, optime erit concordans, quamvis tonus non sit concordiantia“ [3], ponieważ interwał

[1] Couss. I, str. 361.
[2] Couss. I, str. 364.
[3] Couss. I, str. 358.

sekundy wielkiej występuje tu pod nutą stałą tenoru, a nie, jak żąda Anonymus IV, nad nią. Zachodzi więc pytanie, czy ten szczegół jest tylko zwykłą dowolnością kompozytorską, czy też ma jakiś inny cel. Perotinus nie uznawał prawdopodobnie tego rodzaju dowolności, któreby nie wskazywały w przyszłość, a były jedynie odchyleniami od ustalonych zasad. Skoro ze względów tonacyjnych nie mógł w oznaczonym miejscu wprowadzić odnośnego interwału, stara się w inny sposób skonstruować kadencję. Mianowicie potęguje skojarzenie dyssonansowe przed ostatecznem zakończeniem utworu, albowiem reguła nakazywała: „Componitur autem discantus ex consonantiis principaliter et ex dissonantiis incidentaliter, ut discantus sit per se pulchrior, et ut per ipsas magis consonantiis delectemur“ [1]), wobec czego prowadził jeszcze równocześnie dyssonans septymy małej[2]). Ażeby zaś całość związać w myśl zapatrywań organalnych, poprowadził głosy w ten sposób, że otrzymał paralele oktaw, które, podobnie jak paralele unisonów [3]), należą do cech stylistycznych epoki.

Ujętą nieco inaczej, bardziej „nowocześnie“, a jednak nie wychylającą się od założeń techniki organalnej, kadencję, spotykamy w zakończeniu pierwszego ustępu „Sederunt“:

t. 141—143:



O cechach organalnych świadczy tu paralelizm głosów. Natomiast seksta wielka, występująca pomiędzy tenorem, a triplum i quadruplum, wskazuje, że do organum zaczynają już zwolna wchodzić pierwiastki dźwiękowe, które miały stać się kamieniem węgielnym pod budowę harmoniki wogole. I to zjawisko nie uszło uwadze dzielnego teoretyka angielskiego. Podając następujący przykład:

---

1) Anonymus II, Couss. I, str. 311.

2) Franco: „Imperfecte [discordantie] vero possunt sumi in aliquo discantu. et hoc est ante perfectam concordantiam immediate subsequentem; et sunt tres: [tonus], tonus cum diapente, semiditonus cum diapente“. Couss. I, str. 136.

3) Por. ustęp „De organo“ z traktatu Anonyma IV, Couss. I, str. 355.



wyjaśnia: „Et sic patet, quod vilis discordantia sive tediosa, que est sexta, et refutabilis ab omnibus in majori parte et ipsa est penultima ante perfectam concordantiam, que est diapason, optima concordantia fit sub tali ordinatione et positione punctorum sive sonorum“ [1]).

Środkowy ustęp jest zakończony kadencją, będącą typem pośrednim:

t. 271—272:



Poszczególne głosy tworzą z tenorem następujące zwroty: quadruplum $6<8$, triplum $2<3<5$, duplum $3>1$. Zaakcentowanie sekundy ma na celu podkreślenie zasad organalnych, o czem też świadczą paralele kwint i oktaw. Pozatem na uwagę zasługuje pojawienie się w penultimie pełnego trójdźwięku, z podwojonym w oktawie tonem zasadniczym [2]).

Kadencje mniejszych ustępów kompozycji są większemi lub mniejszemi modyfikacjami omówionych już typów, przyczem w wielu wypadkach przeistoczenia te stanowią ich dalszą rozbudowę. Rozbudowanie kadencji sekundowej idzie przeważnie w parze ze zjawiskiem bisferyczności dźwiękowej, rezultatem czego jest: bądźto projekcja interwału sekundy po obydwóch stronach nuty stałej tenoru, bądź zakończenie głosów organalnych, pozostających w stosunku dyssonansowym do tenoru, bądź też pozorny stosunek konsonansowy penultimy, przez rozpylenie substancji dźwiękowej na dwie płaszczyzny, z czego jedną tworzy tenor i duplum, drugą triplum i quadruplum. W pierwszym wypadku

---

[1]) C o u s s. I, str. 359.

[2]) Uzasadnienie oktawowych podwojeń tonów trójdźwięku znajdujemy już u O d i n g t o n a; por. C o u s s. I, str. 202.

t. 329—330 :



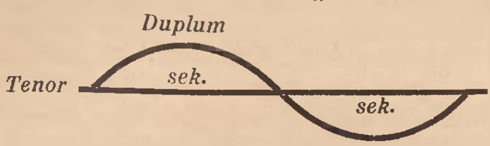
głosy organalne razem wzięte tworzą postęp 3<1, i jako takie, same dla siebie stanowią płaszczyznę dźwiękową; w stosunku zaś do tenoru oba tony tercji wielkiej są sekundami wielkiemi. A więc, mamy tu do czynienia z rozbudową pierwotnej kadencji sekundowej, przez powiększenie potencji dyssonansowej tego interwału, dzięki ułożeniu go po obydwóch stronach nuty tenorowej, co w rezultacie daje dwie sekundy ułożone nad sobą. Gdy w powyżej umówionym wypadku wszystkie głosy schodziły się na unisonie, to w niniejszym przykładzie,

t. 106—107 :



ton stały tenoru pozostaje w stosunku dyssonansowym do współbrzmienia ultimy. Jest to najbardziej typowe zjawisko bisferyczności dźwiękowej, spowodowanej przez centrum dźwiękowe principii ante principium. Nas jednak interesuje jeszcze sam zwrot kadencyjny. Pierwsze współbrzmienie jest identyczne z penultimą w poprzednim przykładzie, gdyż zachodzi tu projekcja interwału sekundy w obydwie strony nuty tenorowej. W drugiem współbrzmieniu sytuacja ulega zmianie, ponieważ tylko duplum

tworzy z tenorem charakterystyczny dyssonans sekundy. Głos ten odgrywa w niniejszej kadencji największą rolę, albowiem nawet po zniknięciu wertykalnej projekcji sekundowej, sam linearnie zakreśla ją:



Zakończenie, w którem przy bisferyczności dźwiękowej duplum jest odnoszone do tenoru, a inne głosy do siebie, widzimy w t. 435—436. Dyssonans sekundy nie pojawia się już tu pomiędzy duplum a tenorem, lecz tworzą go quadruplum i duplum. Jako dalsze rozbudowanie tej kadencji możemy uważać zwrot kadencyjny, gdzie bezpośrednio przed końcowem współbrzmieniem znika sekunda, a na jej miejsce pojawia się kwinta zmniejszona:

t. 139—140:



Nie ulega żadnej wątpliwości, że całość należy interpretować tu w identyczny sposób, jak poprzednie zakończenie. Ponadto trzeba pamiętać, że „horror tritoni" nie był w formach organalnych tak wielki, jakby to wynikało z ówczesnych traktatów teoretycznych. W praktyce muzycznej, w której, jak już dotychczas wykazaliśmy, wielką rolę odgrywała średniowieczna spekulacja, trytony spotykamy stosunkowo dość często, czego najlepszym dowodem są zwłaszcza quadrupla Perotina. Prawie każdy interwał był możliwy do wprowadzenia, pod warunkiem, że spekulatywnie da się on dobrze uzasadnić. A n o n y m u s IV nie wyklucza zupełnie trytonu pisząc: „Tritonus dicitur quasi continens tres tonos, quod non est in usu, nisi raro inter organistas"[1]. Podobnie i sekunda mała zachodzi czasem w zwrotach kadencyjnych (t. 169—170) w celu spotęgowania wyrazistości końcowego konsonansowego współbrzmienia, a potwierdzenie swe znajduje w następującem zdaniu tego samego teoretyka: „Semiditonus dicitur quasi ditonus imperfectus; sed differentia est semitonium majus, quod non est in usu, nisi raro valde"[2].

[1]) C o u s s. I, str. 353.
[2]) C o u s s. I, str. 353—354.

Rozbudowanie drugiego typu kadencji jest w naszym utworze dokonane w dwojaki sposób: 1) przez umieszczenie tercji nad duplum, co powoduje powstanie akordu sekstowego (t. 404—405), 2) przez wprowadzenie po interwale seksty, interwału kwinty, wobec czego penultima zostaje przeistoczona na konsonujące współbrzmienie (t. 73—74). Typ pośredni kadencji posiada kilka modyfikacyj, zależnie od miejsca wprowprowadzenia dyssonansów sekundy i seksty. Dyssonansy te występują pomiędzy tenorem a głosami organalnemi (t. 179, 197—198), lub są rozdzielone w ten sposób, że sekunda zachodzi pomiędzy tenorem a jednym z głosów, zaś seksta wyłącznie tylko pomiędzy samemi głosami organalnemi (t. 309—310, 370—371). Charakterystycznem zjawiskiem, przy tego rodzaju zakończeniach, jest powstawanie czterodźwięków, co w tych czasach należy do wielkiej rzadkości:

t. 419—420:



Dla uzupełnienia naszych rozważań o budowie kadencyj, zaznaczamy, że nie zawsze dyssonująca z nutą tenoru ultima głosów organalnych ogranicza się do materjału dźwiękowego principii ante principium. Np. w t. 317—318 i 326 stwarza kompozytor nową konstelację dźwiękową, wprowadzając w zakończeniach fraz w głosach organalnych trójdźwięk *b d' f'* :

t. 317—318:



Powstaje tu więc nader dyssonanasowe skojarzenie, a cały ten przebieg, jak się jeszcze przekonamy w dalszym toku niniejszej pracy, stoi w związku z ogólną strukturą formy.

Już w XII wieku kwinta staje się współbrzmieniem, zwolna opanowującem sytuację dźwiękową, co potwierdzają zarówno traktaty teoretyczne, jak i zabytki muzyki praktycznej. Nie oznacza to jednak, by kwarta straciła zaraz swe znaczenie. Interwał ten jeszcze długo utrzymuje się w użyciu, jako twór konstruktywny, jednak, schodząc zwolna na drugi plan, otrzymuje inne zadanie. Kompozytorowie wyznaczają mu inne miejsce, aniżeli dotychczas posiadał, wprowadzając go pomiędzy głosami górnemi, w połączeniu z kwintą, co powoduje powstawanie kwint - oktawowego dźwięku. Proces ten nie dokonał się nagle, lecz sięga daleko w głąb XIII w. To wzajemne przenikanie się kwarty i kwinty, a względnie tę walkę o palmę pierwszeństwa, możemy zauważyć w najwspanialszym rozkwicie techniki organalnej, jaki widzimy w quadruplach Perotina. Wprawdzie kwinta jest w tych utworach interwałem konstruktywnym pierwszego rzędu, jednak i kwarta zachodzi jeszcze tu i owdzie. Już pierwsze takty naszego utworu potwierdzają ten stan rzeczy, gdzie w trzecim takcie, przez wprowadzenie kwarty pomiędzy tenorem a duplum i triplum, powstaje kwart - oktawowy dźwięk. Bardziej dobitnie konstruktywna rola kwarty jest podkreślona przez zastosowanie jej w zakończeniach fraz. Ten ostatni szczegół, zachodzący bardzo rzadko (t. 40, 69), może być uważany jako pozostałość po dawnych zapatrywaniach dźwiękowych, a w quadruplum należy go pojmować za pewnego rodzaju archaizm. Inne skojarzenia powoduje tercja, która w połączeniu z kwintą doprowadza do utworzenia trójdźwięku, będącego jeszcze wówczas bardzo rzadko w użyciu [1]). Przez oktawowe podwojenie jego zasadniczego tonu, powstaje skojarzenie, zawierające wprawdzie dyssonans seksty, lecz uznane przez Anonyma IV jako „valde mirabile" [2]). Zachodzący również dość często w naszej kompozycji akord kwart - sekstowy można interpretować jako wtórny wynik organalnego pojmowania zjawisk dźwiękowych, ponieważ mamy tu do czynienia z kwartowym lub kwart - oktawowym dźwiękiem, rozszerzonym o dyssonującą sekstę. Dyssonansowe skojarzenia w „Sederunt" powstają także przez odpowiednie zestawienia ze sobą konsonujących interwałów. Takie ujmowanie sprawy jest z tego powodu uzasadnione, ponieważ głosy były w tych czasach przeważnie sukcesywnie dokomponowywane, oraz, że nie zawsze była zwracana uwaga na wyłączny konsonansowy stosunek wszystkich głosów względem siebie [3]). Na tej postawie przychodzi

[1]) Przykłady na stosowanie trójdźwięków w organach podaje H. Schmidt w cytowanej już jego pracy.

[2]) „Sed nota, quod quadruplum quandoque potest enim ponere in discordantia cum aliquo predictorum, quod triplum cum suis subditis non potest facere, sicut si posuerit se in ditono vel semiditono cum tenore, vel duplo, et alii tres fuissent concordabiles vel concordantes in diapason, diapente, diatessaron. Et sic de necessitat erit una sexta discordans, si ditonus vel semiditonus fuerit ea tenore tertia supra et hoc est valde mirabile" (Couss. I, str. 360).

[3]) Franco: „Qui autem triplum voluerit operari, respiciendum est tenorem et discantum, ita, quod si discordat cum tenore, non discordat cum discantu, vel converso". „Qui autem quadruplum vel quintuplum face voluerit, accipiat vel respiciat prius factos, ut, si cum uno discordat, cum aliis in concordantiis habeatur" (Conss. I, str. 132).

do znaczenia kwart - kwintowy dźwięk (np. t. 133, 137), którego wyższe tony t. zn. kwarta i kwinta pozostają do tonu zasadniczego w stosunku konsonansowym. Potwierdzenie takiego stanu rzeczy znajdujemy również i w traktatach teoretycznych, czego dowodzi, wydany przez J. Handschina „Tractatus de musica“ [1]: „...alium duplicem [discantus] componamus qui in se compositione diversus, nec dissonans uni cantui per diversas consonantias, dupliciter et naturaliter respondere possit; cuius exemplo et altiori subtilitate gravioris compositionis, benivoli huius doctrinae discipuli ad altiora scientiae incrementa provehantur. Exemplum hic:

d	*d*	*c*	*a*	*c*	*d*
a	*c*	*d*	*e*	*c*	*a*
a	*G*	*G*	*a*	*G*	*D*
Sint		*lumbi*		*vestri*	

Hic perspicue potes agnoscere vim et utilitatem consonantiarum; quod si naturaliter conjungantur diversi cantus ex diversis vocibus vel litteris compositis, symphoniam naturalem et quadam sonoritatis dulcedinem reddere faciunt“... Z pomiędzy innych skojarzeń wymienić jeszcze należy dźwięk, w którym widzimy ułożone nad sobą dwie kwinty, z wtrąconym po środku interwałem sekundy (t. 167). Gdy wyeliminujemy ową sekundę, otrzymamy dźwięk, o którym wspomina Anonymus I: „Tonus cum diapason habet bonam concordiam, maxime cum in medio profertur diapente, et fit hec consonantia ex duabus diapente“ [2]. W analogiczny sposób powstaje dźwięk złożony z dwóch kwart, nawet dość często spotykany w „Sederunt“. Ponadto, można tam skonstatować wielką ilość dyssonansowych skojarzeń, które na pierwszy rzut oka nie można wytłumaczyć na podstawie reguły Francona o kompozycji troplum, quadruplum i quintuplum. Dla wytłumaczenia tychże konstrukcyj dźwiękowych, koniecznem jest uznanie seksty za konstruktywny interwał. I rzeczywiście Walter Odington zwraca uwagę na sekstę jako na współbrzmienie o konsonansowym wyrazie: „Verumtamen per diapente cum tono procedentur multotiens in cantilenis istius temporis, quod fit ut concordia, cum acciderit, quia rara est, fiat suavior“ [3].

Z powyższych naszych rozważań widzimy, że harmonika organalna, w porównaniu z czasami następnemi, jest nawet bardzo dyssonansowa. Dyssonans posiadał wówczas wartość jako przeciwstawienie do konsonansu, a znaczenie jego potencji było czysto lokalne, nie wywierające wpływu na tok melodyczny głosów. Z tego powodu nie można tu mówić o jakichkolwiek nutach przejściowych, zamiennych i opóźnionych, pomimo, że czasem obraz nutowy, mógłby nas, wychowanych na zasadach harmoniki nowożytnej, skłaniać do tego rodzaju interpretacji niektórych zjawisk harmonicznych. Ton, który tworzy dyssonansowe skojarzenie niema tu jeszcze potencjalnie wytkniętego kierunku ruchowego, i dlatego te same dyssonansy są w różny sposób wprowadzane i „rozwiązywane“.

[1]) „Zeitschrift für Musikwissenschaft“, VIII, 6, str. 334.
[2]) Couss. I, str. 301.
[3]) Couss. I, str. 200.

Jak zawsze w organum, tak i w quadruplum „Sederunt“, wielogłosowa nadbudowa głosów wyższych wznosi się nad fundamentem pojedyńczych tonów starej chorałowej melodji. Pierwsza część utworu jest oparta na krótkiej tylko frazie z responsorium na święto św. Stefana „Sederunt principes“, dalsze zaś zużytkowują prawie cały versus „Adjuva“, wobec czego następna część responsorium, oraz zakończenie V+ „Adjuva“, są wykonane jednogłosowo [1]. Poszczególne tony części sylabicznych chorałowej melodji, tworzą długie stałe nuty, zas części melizmatyczne są rytmizowane, będąc podstawą dla partyj dyskantowych. Żeby zdać sobie sprawę z tego, jak jest ujęta melodja chorałowa w swem tenorowem zastosowaniu i jak długie są nuty stałe tenoru, cytujemy cały tenor:



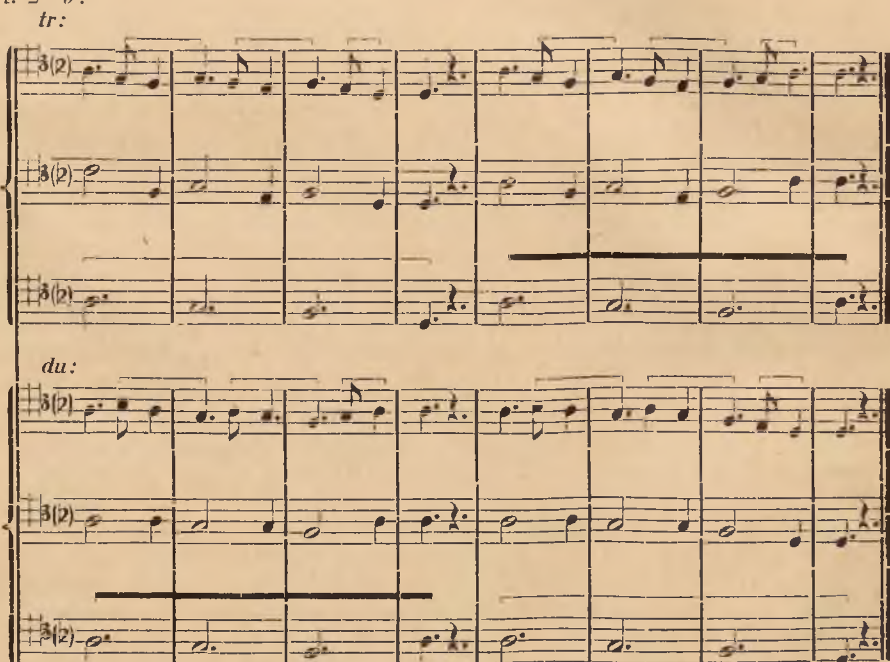
Formalnie wykazuje quadruplum budowę trzyczęściową, jakkolwiek liturgicznie jest przeprowadzony podział na responsorium i versus. Każda część rozpada się na szereg spokrewnionych lub kontrastujących ze sobą odcinków. Skonstatowaniem takiego stanu rzeczy wchodzimy odrazu w podstawowe założenia strukturalne dzieła, gdyż to już z góry pozwala nam domyślać się, że głównym czynnikiem tektonicznym będzie tu krzyżowanie się dwóch najważniejszych zasad formo-

[1]) Ficker, Musik der Gotik, str. 26.

twórczych, t. zn. zasady rozwojowej i snucia[1]). W dalszym ciągu naszych rozważań będziemy mogli zaobserwować wzajemne ścieranie się różnych sił, z których jedne podkreślają tą czysto muzyczną walkę tych głównych, wyżej wspomnianych zasad, a inne już stoją na granicy strefy muzycznej i działają tylko z perspektywy duchowego nastawienie epoki, w której powstało nasze dzieło. Czy może to wzajemne ścieranie się tych różnych sił przyczynia się do zmącenia logiki konstrukcji? Czy może jest wstanie zachwiać równowagę budowy? Zgoła nie, ponieważ przez płaszczyznę ścierania się tych sił prowadzi jedna linja, jednocząca w sobie w największej harmonji wszystkie czynniki, potrzebne do realizacji woli twórczej. Ażeby uzasadnić powyższe nasze ogólnikowe myśli, musimy jeszcze najpierwej zbadać budowę poszczególnych części utworu.

Pierwsza część utworu rozpoczyna się 11-taktowym wstępem (wyłączając principium ante principium) o rozczłonkowaniu 4 + 4 + 3. Materjał melodyczny pierwszych 8 taktów duplum i triplum, jakkolwiek zewnętrznie wydaje się różny, to jednak przy dokładnej analizie można dojść do skonstatowania w tych głosach identycznego kośćca melodycznego. Ze względu na zastosowanie progresji ornamentalnej, jesteśmy w możności przeprowadzić w tym wypadku dekolorowanie linji melodycznej głosów. Dekolorowanie przeprowadzamy w dwóch etapach, i w ten sposób dochodzimy do postaci zasadniczej linji melodycznej fraz duplum i triplum, które krzyżują się na wzór wymiany głosów:

t. 2—9:



[1]) Niniejszych terminów używam w takim znaczeniu, jakie im wyznaczył F. Blume w pracy p. t. Forspinnung und Entwicklung w „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters", 1929, str. 51.

Dlatego zwracamy uwagę na powyższy szczegół, ponieważ w dalszym toku utworu dokolorowany materjał wstępu będzie miał jeszcze zastosowanie.

Pierwszy odcinek (t. 13—34) opiera się na wymianie głosów. Wymiana jest tu niekompletna, gdyż pomimo permutacji we wszystkich głosach, otrzymujemy konstrukcję:

$$\begin{matrix} B & A_1 \\ A & B \\ A_1 & A \end{matrix}$$

W tym wypadku nie chodziło Perotinowi o wyczerpanie wszystkich możliwości permutacji, lecz bardziej kunsztowną budowę, jaką można uzyskać przy pomocy techniki wymiany głosów. I rzeczywiście wewnętrzna struktura całego odcinka zwraca na siebie uwagę przez wielką jednolitość motywiczną, oraz przez zastosowanie wymiany głosów i wewnątrz głównych członów, stanowiących podstawę do permutacji:

$$\begin{matrix} B \\ A \\ A_1 \end{matrix} \begin{pmatrix} b\text{——} & & b_{(p)} & b^1\text{——} & \\ 1a & 2a & 1a & 2a & 1a^1 \\ 2a & 1a & 2a & c\text{——} & \end{pmatrix} \begin{matrix} A_1 \\ B \\ A \end{matrix} \begin{pmatrix} 2a & 1a & 2a & c\text{——} & \\ b\text{——} & & b_{(p)} & b^1\text{——} & \\ 1a & 2a & 1a & 2a & 1a^1 \end{pmatrix} {}^{1)}$$

Dla zrozumienia dalszego przebiegu budowy, musimy zwrócić uwagę na frazę „*c*“, ponieważ z głównej jej części powstaje przez dekolorowanie materjał pseudonowy, odgrywający wielką rolę w odcinku drugim (t. 35—57) i czwartym (t. 75—96). Zestawienie obok siebie obydwóch fraz, t. zn. poprzedniej „*c*“ i następnej, uzmysłowi nam ten nader skomplikowany przebieg:



¹) Cyfra umieszczona przed literą oznacza transpozycję; (p) wskazuje, że w danym wypadku mamy do czynienia tylko z częścią odnośnej frazy.

W drugim odcinku fraza „$d^{(c)}$" jest użyta do permutacji, włącznie ze stale poddawanym zmianom warjacyjnym [1]) materjałem odcinka pierwszego:

$$\begin{array}{lll} d^{(c)}- & b^2 f & d^{(c)} \\ b^2 b^2 & d^{(c)}- & b^5 b^4 + C^{2)} \\ b^3 b^3 & b^3 e & b^4 g \end{array}$$

A więc liczba członów permutacji uległa tu pomniejszeniu, natomiast spotęgowany został czynnik warjacyjny, wobec czego osiągnął Perotinus aż cztery nowe odmiany „b". Jednak tok rozwijania nowych myśli ze starego materjału zostaje nagle zachwiany przez kontrastujący pod względem materjału melodycznego odcinek trzeci (t. 58—74). Ten kontrast ma w tym miejscu tylko epizodyczne znaczenie, bo już w odcinku czwartym powraca znowu kompozytor do dawnego materjału, przyczem element warjacyjny potęguje się jeszcze bardziej, tak, że zmianom ulega i fraza „$d^{(c)}$", która już nie bierze udziału w wymianie głosów, lecz stale powraca w quadruplum; przestawieniu zaś ulegają frazy duplum i triplum. Obok tych szczegółów wychodzi tu na jaw nowy czynnik, a mianowicie rozbijanie materjału tematycznego na jego części składowe. Teraz ten czynnik staje się panem sytuacji. Aż do rozbicia wszystkich fraz na poszczególne motywy, dochodzi kompozytor w dwóch dalszych odcinkach, piątym (t. 97—109) i szóstym (t. 110—122). To co można było uzyskać na zasadzie rozwojowej nie zostało jeszcze w całej swej rozciągłości osiągnięte, bo pozostał jeszcze nietknięty materjał wstępu. I właśnie w ostatnich odcinkach niniejszej części, został zużyty jego materjał. W siódmym odcinku (t. 123—132) poddany jest dwukrotnie krańcowym przeobrażeniom; pierwszy raz przez zapożyczenie zmienionego już motywu frazy „b" dla konstrukcji ornamentalnej progresyjnej linji, drugi raz przez przeciwstawienie temu skomplikowanemu tworowi, jego własnego kośćca melodycznego, który otrzymaliśmy właśnie przez dekolorowanie materjału wstępu. W ósmym zaś odcinku (t. 133—143), rozbicie materjału melodycznego, dokonuje się na gruncie wprowadzenia ruchu przeciwnego, wobec czego pierwotna opadająca linja zyskuje kierunek wznoszący.

Druga część utworu posiada bardziej prostą budowę. Po krótkim sześciotaktowym wstępie (t. 145—150), następuje dłuższy odcinek (t. 151—170), wykazujący dwuczęściową budowę, z czego część druga jest tylko odmianą pierwszej. Następne odcinki (t. |:171—179:|, 180—198, 199—218), jakkolwiek posiadają wspólne zwroty melodyczne, to jednak

---

[1]) Skonstatowanie elementów warjacyjnych przy wymianie głosów w naszym utworze, przyczynia się do wyświetlenia genezy tychże zjawisk w motetach XIII w., przychodzą one do oznaczenia w motetach 8 fascykułu rkp. Bibl. de l'Ecole de Méd. w Montpellier, H 196. Por. O. Koller, Der Liederkodex von Montpeller w „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft", IV 1, str. 78; F. Ludwig, Die 50 Beispiele Coussemakers aus der Handschrift Montpellier w „Sammelbände der Internat. Musikgesell." V, 2, str. 200; J. M. Chomiński, Technika imitacyjna XIII i XIV w., odbitka z „Kwartalnika Muzycznego", Nr. 19—20, str. 10—11.

[2]) „C" jest krótkim kadencjonującym odcinkiem, występującym zamiast Copuli.

każdy z nich zawiera dużo nowego materjału, co niewątpliwie wskazuje na odwracanie się od tej zasady kompozycyjnej, jaka miała miejsce w pierwszej części utworu. W t. 199—218 dołącza się jeszcze do tego zmiana opracowania, albowiem okres ten stosuje fakturę pośrednią pomiędzy imitacją a wymianą głosów. Końcowe odcinki (t. 219—237, 238—272) wprowadzają również nowy materjał melodyczny, a jedynie tylko w kadencjach pojawiają się dawne zwroty melodyczne, co zresztą nie zmienia istoty rzeczy, bo to jest wogóle charakterystyczne dla całego utworu, a ze stanowiska historji kadencji zupełnie naturalne i zrozumiałe, ponieważ kadencje, w ustalonych stylistycznie okresach, wykazują zastosowanie stałych, rzadko zmieniających się zwrotów, nie tylko pod względem swej struktury dźwiękowej, ale także i melodycznej.

Przy końcu drugiej części rozwojowa zasada ustępuje już zdecydowanie miejsca drugiej ważnej zasadzie muzycznego kształtowania, a mianowicie zasadzie snucia. W trzeciej części utworu staje się ona głównym czynnikiem formotwórczym, co powoduje rozczłonkowanie tej części na szereg kontrastujących odcinków. Pierwszy odcinek (t. 273—310), wykazujący zastosowanie wymiany głosów, posiada odmienną budowę od poprzednich odcinków, posługujących się tym samym środkiem konstrukcyjnym, ponieważ pomiędzy członami wymiany głosów jest wprowadzony rodzaj łącznika, który, przez okres swego trwania, stoi na przeszkodzie dokonaniu się permutacji:

$$\begin{matrix} o \\ n \\ 1\,m \end{matrix} \quad \begin{pmatrix} p^{(n)} \\ r \\ 2\,m \end{pmatrix} \quad \begin{matrix} s \\ t \\ 2\,m^1 \end{matrix} \quad \begin{matrix} o \\ 1\,m \\ n \end{matrix} \quad \begin{matrix} s \\ 1\,m^2 \\ t^1 \end{matrix}$$

Nie ulega żadnej wątpliwości, że ta interpolacja, nie może mieć na celu przygotowania samego przebiegu permutacji, lecz, że stoi w związku z podstawową formotwórczą zasadą niniejszej części utworu, w której kontrast nabiera tektonicznego znaczenia. Stąd też nic dziwnego, że w drugim odcinku (t. 311—330), odważył się Perotinus wychylić się chwilowo w bisferycznem skojarzeniu, poza substancją dźwiękową, wyznaczoną przez principium ante principium i z kolei w odcinkach, trzecim (t. 331—346) i czwartym (347—371) wprowadzić trzy melodje o rysach ludowych (a może i ludowe?), z których pierwsza, pojawiająca się dwukrotnie w duplum, jest podstawą, na której dokonuje się permutacja głosów wyższych, dwie zaś inne, występujące następnie w triplum i quadruplum, są poddawane zabiegom koloryzacyjnym. Ale czy to ma już oznaczać osiągnięcie raz powziętego celu? W jaki sposób można było wybrnąć z tej trudnej sytuacji? Tego mógł dokonać tylko ten, którego potomność miała ochrzcić mianem „o p t i m u s d i s c a n t o r" i nadać mu najbardziej zaszczytny tytuł „M a g n u s". I rzeczywiście sytuację ratuje partja dyskantowa (t. 372—391). Nad zrytmizowanym tenorem, głosy zaczynają ożywiać się coraz bardziej, wyzwalając się od projekcji dźwiękowej skostniałych w swej schematyczności nut stałych tenoru, każdy głos prowadzi tu swój własny żywot, kadencjonując w dowolnych miejscach, prawdziwa polifonja przychodzi do znaczenia. W tem nagle tenor urywa, pauzując na przestrzeni 14 taktów, a szósty odcinek (t. 392—405), pozbawiony podstawy tenorowej, spoczywa na ostinacie

najniższego głosu organalnego. Po tym przerażającym kontraście, pojawia się znowu partja dyskantowa (t. 406—436), lecz ujęta odmiennie od poprzedniej, bo nawet w obrębie niej stara się Perotinus o wydobycie kontrastu, co powoduje jej dwuczęściową budowę, gdzie w tenorze „ordines" wyższego rzędu pierwszej jej części jest przeciwstawiony „solus ordo" drugiej części, nad którym dokonuje się permutacja głosów wyższych. I ostatni odcinek (t. 337—354), kontrastuje z poprzednim, powracając do budowy organalnej, przyczem przez wszystkie głosy przeprowadzona tu jest, na wzór imitacyjny fraza, która sprowadza całość do kadencji.

Po tej naszej analizie powróćmy jeszcze raz do początkowych naszych rozważań nad formą utworu. Biorąc pod uwagę liturgiczne przeznaczenie dzieła, które już z góry zadecydowało o podziale na responsorium i versus, wydaje się dziwnem, dlaczego kompozytor, mając tem samem gotowe podłoże dla rozczłonkowania formalnego, odwrócił się od niego, i podkreślił trzyczęściowość formy. Rozwiązanie tej zagadki, nie będzie nastręczać nam wielkich trudności, skoro uprzytomnimy sobie, jakie znaczenie posiadała wówczas symbolika liczb. Liczba „2", którą wyznaczyła liturgiczna dyspozycja utworu, jakkolwiek była uważaną za niedoskonałą, to jednak posiadała tę właściwość, że była środkiem służącym do wyprowadzenia z niej innych liczb [1]). Tym szczegółem jest nie tylko uzasadnione samo liturgiczne rozczłonkowanie, będące punktem wyjściowym dla dalszych konstruktywnych poczynań; także jako logiczne następstwo wypływa stąd trzyczęściowa budowa formalna, ponieważ w ten sposób niedoskonałemu wyrazowi liczby „2", zostaje przeciwstawiony najdoskonalszy wyraz liczby „3", bo jak powiada Jan de Muris: „Deus qui est perfectissimus in se et a quo omnis procedit perfectio, sic approbat in ternario perfectionem consistere, ut in ipso perfectissima sit trinitas cum simplicissima tamen unitate, et in aliis etiam omnibus aliqualiter trinitas contineatur" [2]).

Jednak logika budowy domagała się jeszcze takiego wzajemnego ustosunkowania konstruktywnych czynników, aby nie tylko podział dwuczęściowy i trzyczęściowy znalazł w nich swój odpowiednik, ale żeby czynniki te wskazywały również na organiczną łączność tych dwóch podziałów w utworze. Punktem łączącym liturgiczną dyspozycję z budową formalną jest struktura tonalna, która wiąże dwuczęściowość dzięki sprowadzeniu, za pomocą transpozycji, materjału tonowego tonacji miksolidyjskiej i jońskiej do jednakowej toniki, odpowiadającej strukturze dźwiękowej odnośnego principium ante principium — z trzyczęściowością, podkreśloną przez następstwo trzech różnych tonacyj. Oba te zjednoczone ze sobą rozczłonkowania zostały równocześnie wyznaczone przez najważniejsze wówczas czynniki konstruktywne, t. zn. przez czynnik dźwiękowy, jako charakterystyczny dla dyspozycji liturgicznej, oraz czynnik rytmiczny, podkreślający cały proces rozwoju formy, albowiem w skrajnych częściach, jednolitość rytmiczna podkreśla jednolitość zasad formotwórczych, zaś w części środkowej, dla zaakcentowania wzajemnego przenikania się tych zasad, wprowadzone są różne modi:

---

[1]) H. Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen. Halle 1905, str. 178.
[2]) Couss. II, str. 397.

	Mod. III. Mod. I.	*Mod. V. Mod. I. Mod. III.*	*Mod. I.*
Rytmika:			
Forma:	*Zasada rozwojowa*	*Zasada pośrednia*	*Zasada suucia*
Struktura tonalna:	*Tonacja eolska, fin.: d*	*Tonacja miksol. fin.: f*	*Tonacja jońska fin.: f*
Struktura dźwiękowa:	*Principium ante principium:* $d\ a\ d^1$	*Principium ante principium:* $f\ c^1\ f^1$	
Dyspozycja liturgiczna:	RESPONSORIUM [redacted]	V E R S U S	

Sumując powyższe nasze rozważania, zauważamy, że przez przekrój całej kompozycji prowadzi rzeczywiście jedna linja, będąca wykładnikiem całego procesu strukturalnego formy, w której, w podziwu godny sposób, przechodzi kompozytor z formy otwartej do formy zamkniętej.

Lwów, 16. września 1934.

Dr. Marja Szczepańska, lektor Uniw. (Lwów).

O dwunastogłosowem „Magnificat" Mikołaja Zieleńskiego z r. 1611.

(Do historji stylu weneckiego w Polsce).

W r. 1611 ukazały się w Wenecji u Jakóba Vincenti „Offertoria totius anni" Mikołaja Zieleńskiego, organisty i kapelmistrza prymasa polskiego Wojciecha Baranowskiego w Gnieźnie. Dzieło to zawiera utwory na 7 i 8 głosów, na końcu zaś „Magnificat" na 12 głosów. Te utwory są pisane techniką wenecką, wielochóralną: na 2 chóry, „Magnificat" zaś na 3 chóry. W muzyce polskiej z przed r. 1611 znajdujemy wprawdzie dzieła 8-głosowe, podobnie jak w muzyce późniejszej, jednakże nie znajdujemy dzieł 12-głosowych (pisanych na 12 głosów wokalnych), a przynajmniej dotychczas badania historyków muzyki polskiej nie wykryły takich utworów. Już z tego powodu „Magnificat" Zieleńskiego posiada w dziejach naszej muzyki wyjątkowe stanowisko, będąc — jak już dawniej słusznie zauważono — pewnego rodzaju u n i k a t e m. Mimo to nie poświęcono mu dotychczas ani specjalnego studjum ani też obszerniejszych wywodów w ramach prac omawiających szerzej twórczość Zieleńskiego [1]), jakkolwiek na to z wielu względów zasługuje.

Jak przedstawiała się do r. 1611 znajomość techniki wielochóralnej w Polsce?

A. Poliński wyraził zdanie, że W a c ł a w z S z a m o t u ł (zm. 1572) napisał „mszę na dwa chóry, o której wiemy z katalogu bibljoteki, pozostałej po Jurku Jasińczycu (Jazwiczu), kleryku Zygmunta Augusta", z r. 1572. Inwentarz ten, wydany przez A. Chybińskiego [2]), wspomina istotnie o „mszy Vaczlavovey vocum 8". Po Polińskim wszyscy niemal historycy muzyki polskiej wspominają o tem, dodając swe uwagi o technice weneckiej. Jest rzeczą jednakże nie dającą się narazie definitywnie rozstrzygnąć, czy msza „8 vocum" Wacława z Szamotuł była napisana na 8 głosów realnych czy na dwa chóry według zasad techniki weneckiej. Wątpliwość tę wyraził już A. Chybiński [3]). —

---

[1]) Z. J a c h i m e c k i, Wpływy włoskie w muzyce polskiej, cz. I. Kraków 1911, str. 200—268 i Muzyka polska w „Polsce, jej dziejach i kulturze", Warszawa 1929, t. II. str. 541 -544.

[2]) Kwartalnik muzyczny, Warszawa 1912, rok II, zeszyt II, str. 253 -260.

[3]) Kwartalnik muzyczny. Warszawa 1931, nr. 12—13, str. 465.

Twórcą, wzgl. pierwszym wielkim przedstawicielem techniki weneckiej jest, jak wiadomo, Adrjan Willaert (zm. 1562, kapelmistrz katedry św. Marka w Wenecji). Był to mistrz, który za życia Wacława posiadał w Polsce, a przynajmniej w Krakowie, głośne nazwisko, a raczej imię, bo nawet na tytułowych kartach włoskich druków z jego dziełami czytamy o „Adrianie" z opuszczeniem nazwiska Willaerta. W panegiryku na cześć Zygmunta Augusta wspomina Orzechowski o Josquinie (des Pres) i Adrianie (Willaert), dołączając później nazwisko Wacława z Szamotuł [1]). Muzyczne sfery dworu królewskiego w Krakowie znały dzieła Willaerta. Inwentarz Jazwicza z r. 1572 wymienia: „Muteti Adriani Vilath (!), voces 4" z r. 1539 i 1545, „Muteti drugie Adriani (et) Jakieth, (vocum) 5", identyczne z „Salmi appertinenti alli vesperi" z r. 1550 lub 1557, napisanemi na **8**, a nie 5 głosów, jak pisarz inwentarza mylnie podaje (o ile liczba „5" nie dotyczy zdekompletowanego egzemplarza), następnie „parthessy w czerwoney skorze chędogo oprawione Adriani Villa (erth), (vocum) 7", identyczne z „I sacri e santi Salmi... con li suoi Hinni" z r. 1555 (w dalszych wydaniach z r. 1565 i 1571), wreszcie „Psalmi Adriani (et) Jacheti vocum octo", a więc drugi egzemplarz psalmów z r. 1550 lub 1557. Oprócz Wacławowej „mszy vocum 8" wspomina inwentarz o 8-głosowej mszy Antoniego Scandello (zm. 1580), który jednak nie tworzył mszy 8-głosowych, tak że cyfrę „8" w inwentarzu Jazwicza należy uznać za błąd pisarza inwentarza, podobny do poprzednio wspomnianego („5" zam. „8", tu zaś „8" zam. „5"). Dość że utwory Willaerta mogły być prawie niewątpliwie znane Wacławowi z Szamotuł. Poszlaki zatem wskazywałyby na to, że msza Wacława mogła posługiwać się techniką wenecką, użytą w dziełach wymienionych Willaerta a należących do kapeli królewskiej, której członkiem był Wacław z Szamotuł do swej śmierci [2]). — Chodzi obecnie o to, czy przed r. **1572** tworzono poza Polską msze 8-głosowe w technice wielochóralnej weneckiej i czy do tego roku, przed którym niewątpliwie powstała msza Wacława z Sz., pojawiły się włoskie lub inne druki z mszami tego rodzaju. Jeśli tak, to zastosowanie tej techniki w mszy Wacława z Sz. nabierze jeszcze większej siły prawdopodobieństwa; jeśli nie, to kwestja ta pozostanie nadal problematem, i tylko odnalezienie dzieła Wacława rozstrzygnęłoby ją definitywnie. W dziełach bibljograficznych (R. Eitner, Quellenlexikon der Musiker etc., 10 tomów i R. Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke) zarówno jak w „Geschichte der Messe" (tom I) P. Wagnera nie znajdujemy ani jednego druku z mszami 8- lub więcejgłosowemi opracowanemi techniką wenecką, któreby ukazały się przed r. 1572. (Istnieją jedynie msze napisane na 8 i więcej głosów realnych). Willaert nie tworzył mszy 8-głosowych. Serja druków z mszami wielochóralnemi zaczyna się właśnie od r. 1573 (Ingegneri 1573, Lasso 1577, Porta 1578, Gallus 1580 itd.). Wobec tego można powątpiewać, czy Wacław z Szamotuł stworzył mszę na dwa chóry. A może dzieło to było 5-, nie zaś 8-głosowe? Może pisarz inwentarza popełnił omyłkę, pisząc „vocum 8" zamiast „vocum 5"?

---

[1]) Przytoczył ten panegiryk Z. Jachimecki, Wpływy włoskie, str. 53.

[2]) Por. artykuł A. Chybińskiego: Do biografji Wacława z Szamotuł w Kwartalniku muzycznym, Warszawa 1931, nr. 12—13, str. 427—430.

W każdym razie posiew Willaerta i jego szkoły nie pozostał w Polsce bez echa. Wraz z wzrastającemi wpływami włoskiemi przyswajano sobie szybko technikę wielochóralną, wenecką. Czy 12-głosowe „officium Nativitatis Domini" napisane przez nieznanego kantora z Zamościa i dedykowane radzie miejskiej lwowskiej w r. **1595** [1]), było napisane na 3 chóry, a więc techniką wenecką, tego nie można stwierdzić tak długo, aż utwór ten będzie odnaleziony. Nie uważamy jednak tej możliwości za wykluczoną, skoro dzieła w stylu weneckim były znane w Polsce już przed r. 1572. Rozpowszechniały się one w dalszym ciągu, jak dowodzi inwentarz muzyczny krakowskiej księgarni Z. Kessnera z r. **1602** [2]). Znajdujemy w nim wśród licznych dzieł włoskiego pochodzenia wydawnictwa zawierające utwory 8- i więcejgłosowe (między niemi i „Magnificaty"). Wymieniamy tu: „Concerti" na 6—16 gł. Andrea i Giovanniego Gabrieli'ch (1587), „Sacrae Symphoniae" na 7—16 gł. Giovanniego Gabrielego (1597), Madrygały 8-gł. Piotra Philipsa (1598—99), „Modi sacri" na 4—8 i więcej głosów Chrystjana Erbacha (1600), „Vespertina psalmodia" na 8 gł. Piotra Lappiego (1600), msze na 5—8 gł. Jakóba Regnarta (1602), „Cantiones sacrae" na 6—8 i więcej gł. Melchiora Vulpiusa (1602), „Concentus" na 5—9 gł. Flaminia Nocetti (1602). Magnificat i motety na 8 i 12 głosów Hieronima Praetoriusa (1602) — ponadto liczne wydawnictwa zbiorowe, z których uwzględnimy tylko trzy, odnoszące się do muzyki kościelnej: „Continuatio cantionum" (1588) i „Corollarium cantionum" (1590) Lindnera i „Thesaurus litaniarum" (1596) Victorina. Znajdujemy tam weneckim stylem pisane 8-głosowe dzieła Fel. Aneria, Gr. Aichingera, G. Cavaccia, J. Corfiniego, H. L. Haslera, M. A. Ingegneriego, Cl. Merulo, C. Porta, A. Stabile, A. Trombettiego, a przedewszystkiem Andrea i Giovanniego Gabrielich. Nie brak utworów 12-głosowych zarówno obydwóch Gabrielich, jak Haslera i Ingegneriego. (Wielu z tych kompozytorów tworzyło „Magnificaty").

Do tych obcych publikacyj przybywa i polska, krakowska, i to w r. **1604**, w którym na dworze królewskim w Krakowie bawiło wielu muzyków włoskich, między nimi Vincenzo Gigli-Lilius, który wydał u Bazylego Skalskiego wydawnictwo zbiorowe p. t. „Melodiae sacrae", z utworami włoskich kompozytorów oraz jednego polskiego (Andrzeja Staniczewskiego). Jak wynika już z opisu tego wydawnictwa przez R. Eitnera w „Bibliographie der Musiksammelwerke" [3]) oraz z „Wpływów włoskich" Z. Jachimeckiego [4]), znajdują się tam utwory 8-głosowe (w ilości 7) Jakóba Abbatis, Szymona Amorosiusa, Wincentego Bertolusi, Hipolita Bonnani, Łukasza Marenzio, Asprilia Pacelli, Alfonsa Pagani, Annibala Stabile, Andrzeja Staniczewskiego i Rafaela Veggio, zaś z 12-głosowemi dziełami obok wydawcy, Wincentego Liliusa — występuje Łukasz

---

[1]) Por. A. Chybińskiego pracę p. t. Z dziejów muzyki polskiej do roku 1800" w wydawnictwie „Muzyka polska", Warszawa (1927), str. 43.

[2]) Por. A. Chybińskiego pracę p. t. Trzy przyczynki do historji muzyki w Krakowie, w „Pracach polonistycznych", Warszawa 1927, odbitka (str. 11—17).

[3]) Berlin 1877, str. 238—239.

[4]) Str. 168—185.

Marenzio. Rzec można, iż tem wydawnictwem złożyła polska kultura muzyczna dowód przyłączenia się do sztuki włoskiej, w szczególności zaś do kierunku weneckiego. Technika wielochóralna stała się jedną z technik, którą posługiwali się polscy mistrze.

Wśród Włochów, reprezentowanych w wydawnictwie z roku 1604 znajdował się Asprilio Pacelli, który już w r. **1599** wydał I księgę motetów i psalmów 8-głosowych[1]), w r. **1603** został kapelmistrzem Zygmunta III[2]), w r. **1608** wydał w Wenecji u Angela Gardano „Sacrae cantiones quae quinque, sex, septem, octo, novem, decem, duodecim, sexdecim et viginti vocibus concinuntur. Liber primus" [3]), dedykując swe obszerne dzieło (26 utworów) Zygmuntowi III. Nie można nawet wątpić, że dzieła Pacellego były wykonywane (obok utworów innych mistrzów włoskich kierunku rzymskiego i weneckiego) zarówno w Krakowie, jak i w Warszawie, stanowiąc silną podstawę propagandy artystycznej właśnie dla szkoły weneckiej. Sam Pacelli w dedykcji zwraca się do króla, przypominając mu, że wydane w r. 1608 dzieła są temi, które „coram S. R. Maiestate Tua passim decantantur". Obok wielochóralności jedną z cech szkoły weneckiej było tworzenie dzieł na połączone zespoły wokalne i instrumentalne. Prawdopodobnie publikacje Gabrielich z r. 1587 i 1597, które m. in. posiadał krakowski księgarz Z. Kessner, były temi, na które polski świat muzyczny zwracał główną uwagę jako na klasyczną encyklopedję ówczesnej praktyki wokalno-instrumentalnej w duchu i stylu szkoły weneckiej. W tym też kierunku podążał i Pacelli w swem wydawnictwie z r. 1608, łącząc wielochóralność z zespołami instrumentalnemi. Podkreśla to nawet z całym naciskiem w dedykcji, nazywając swe dzieła (na wzór Gabrielich): *„symphonias mirificis et quamplurimis vocibus et musicalibus instrumentis inuicem sibi respondentes"*. Trudnym zadaniom wykonania dzieł tego rodzaju musiała była sprostać kapela Zygmunta III, skoro Pacelli w dedykacji pisze: „nam quis in terris musicorum coetus huic Maiestatis Tuae Choro anteferendus est?" W kapeli tej działał nadal wydawca „Melodiarum sacrarum" z r. 1604, Wincenty Lilius, który również tworzył dzieła w stylu weneckim z udziałem instrumentów (posiada je Bibljoteka Miejska w Gdańsku).

W trzy lata po „Sacrae cantiones" Pacellego ukazały się w Wenecji „Offertoria" Mikołaja Zieleńskiego (**1611**), zawierające 12-głosowy „Magnificat".

Zadaniem tych wstępnych uwag było na podstawie wydanych dotychczas materjałów bibljograficznych i archiwalnych przedstawić kolejność tych faktów historycznych, które razem wzięte dają niejako obraz warunków i tło, na którem postać najdoskonalszego „Wenecjanina" w dawnej muzyce polskiej, Mikołaja Zieleńskiego i jego kierunku nie przedstawi się już może w sposób oderwany. Historyczne przesłanki 7- i 8-głosowych dzieł i jego 12-głosowego „Magnificat" na gruncie polskim są zrozumiałe i niewątpliwe.

---

[1]) R. Eitner, Quellenlexikon, VII, 270.

[2]) R. Eitner, tamże.

[3]) Cytuję według katalogu Rafaela Mitjany, „Catalogue des imprimes de musique des XVI et XVII e siècles" b bibljotece uniwersytetu w Upsali (Upsala 1911, tom I, kol. 312—313).

„Magnificat“ Zieleńskiego nie jest pierwszem w muzyce polskiej opracowaniem wielogłosowem tego „Canticum Beatae Mariae Virginis“. W najdawniejszym, z I połowy XV wieku pochodzącym rękopisie polskiej muzyki wielogłosowej (rkp. nr. 52 Bibljoteki Ord. Hr. Krasińskich w Warszawie) znajdujemy dwa „Magnificaty“: jedno anonimowe[1]), drugie zaś Mikołaja Radomskiego z Radomia, obydwa trzygłosowe. Pochodzą one z czasów, w których w muzyce wielogłosowej zachodniej powstawało wiele opracowań „Magnificatu“ (dość wymienić Jana de Lymburgia, Binchois, Dufaya, nie mówiąc już o wielu anonimowych „Magnificatach“ w Codices Tridetini). Właściwy rozkwit „Magnificatu“ przypada na wiek XVI (sam Orlando di Lasso pozostawił przeszło 100 takich utworów) i na I połowę w. XVII. Niektórzy mistrze wydawali osobne cykle swych „Magnificatów“, n. p. (po r. 1550 do 1611): Lasso, Ruffo, Victoria, Palestrina, H. Praetorius, Stadelmayer, Croce i w. in. Słynnym był zbiór „Magnificatów“ różnych kompozytorów, wydany w r. 1600 w Norymberdze przez P. Kauffmanna. Niektórzy twórcy dodawali „Magnificat“ do innych swych dzieł (jak M. Zieleński do „Offertoria“), n. p. Victoria, Massaino, A. i G. Gabrieli (1587), Bona, Lappi, Metallo, Viadana (1604, 1610), Lambardi, Porta (1605), Pacelli (1599, 1608) i inni.

Do antyfonicznych śpiewów psalmodycznych w „officium“ należy „Canticum Beatae Mariae Virginis: Magnificat anima mea Dominum“ jako jeden z „psalmi maiores“ wzgl. „cantica maiora“ w 8 tonach. Antyfoniczny charakter „Magnificatu“ jest uwydatniony w tem, że intonację rozpoczyna śpiewak liturgiczny, dalsze słowa „versus“ wykonuje „chorus“, następne zaś „versus“ są śpiewane w podobny sposób naprzemian przez solistę (solistów) i chór. W wielu opracowaniach „Magnificatu“ w XV wieku partje chóru były opracowywane wielogłosowo (niekiedy jednak całość była komponowana wielogłosowo, n. p. „Magnificat“ Mikołaja z Radomia). Od czasu gdy Willaert, księgą psalmów 8-gł., w r. 1550 zapoczątkował w Wenecji technikę wielochóralną, do której zastosowania nadawał się antyfoniczny charakter psalmów i „cantica“, zaczęto tworzyć coraz liczniejsze „Magnificaty“ na 2, a potem na 3 i więcej chórów. Bogactwo wielochóralnej techniki odpowiadało też uroczystemu momentowi liturgicznemu w nabożeństwie nieszpornem, podniesionemuu nastrojowi chwili, gdy djakon skierowuje kadzielnicę ku ołtarzowi. Za Willaertem poszli i inni mistrze, jakkolwiek literatura muzyczna od roku 1550 zna liczne „Magnificaty“ tworzone na 4, 5 i 6 głosów, co więcej, niektórzy mistrze tworzą je zarówno na pojedyncze jak i na podwójne i potrójne chóry (n. p. Palestrina, Lasso, Victoria, Massaino, Lambardi, Aichinger, Agazzari, Stadlmayer, M. Praetorius i in.). Liczba 8-głosowych „Magnificatów“ rośnie jednak ustawicznie, technika wenecka zatacza coraz szersze kręgi. Wymieniam tylko najbardziej znane nazwiska, jak: Victoria (1576, 1600), A. i G. Gabrieli (1587, 1600, 1615), Belhaver (1590, 1600), Palestrina (rkp.?), Marenzio (1592, 1599, 1600), Aichinger (1595), Giovannelli, Lappi (1600, 1607), Massaino (1600), Porta, Merulo (1600), Mortaro (1600), Viadana (1600), H. Praetorius

[1]) Por. mą pracę pt. „Do historji wielogłosowego „Magnificat“ w Polsce“, w „Kwartalniku muzycznym“, 1930, z. 9, str. 6—9.

(1602), Stadelmayer (1603), Lambardi (1605), Agazzari (1611). Niewielu, ale za to przeważnie najwybitniejszych mistrzów spotęgowało środki wielochóralne i tworzyło „Magnificaty“ na 12 głosów, t. j. na 3 chóry czterogłosowe. W r. 1576 a potem w r. 1600 ukazują się 8—12-głosowe opracowania Victorii, w r. 1587 „Concerti“ Andrzeja i Giovanniego Gabrielich, zawierające 12-głosowy „Magnificat“ Andrzeja Gabrielego (por. również publikację P. Kauffmanna z r. 1600) i 8-gł. „Magnificat“ Giovanniego Gabrielego. Już przed r. 1611 ukazał się 12-głosowy „Magnificat“ Giovanniego Gabrielego w zaginionem I wydaniu „Symphoniae sacrae“. W ich ślady wstępuje także C. Porta. W wydawnictwie P. Kaffmanna z r. 1600 widzimy również 12-głosowy „Magnificat“ Claudia Merulo (obok Gabrielich). Pewien rękopis (16708) Pruskiej P. Biblioteki w Berlinie ma zawierać „Magnificaty“ Giovanniego Gabrielego na 12—20 głosów. Nie brak jednakże trzychórowych „Magnificatów“ i po północnej stronie Alp, np. w Niemczech (V. Otto, 1607; H. Praetorius).

W ten sposób stwierdziliśmy szereg „Magnificatów“, napisanych nietylko na 8, ale i na 12 głosów — przed r. 1611. Zieleński przyłączył się do grupy wielkich mistrzów włoskich, którzy potęgowali środki techniki wielochóralnej także w „Magnificatach“, rozwijając cały przepych wokalnego kolorytu. Poza Włochami był Zieleński jednym z pierwszych mistrzów 12-głosowego zespołu trzech chórów. Powstaje obecnie kwestja: czy jego „Magnificat“ mógł być wykonywany przez kapelę gnieźnieńską i powstało z myślą o warunkach wykonawczych w Gnieźnie, czy też było tylko wynikiem twórczych ambicyj artysty, czy wreszcie może liczył Zieleński na możność wykonywania swego „Magnificatu“ przez kapelę królewską w Warszawie, która przecież wykonywała właśnie dzieła A. Pacellego, pisane na 8—20 głosów, o czem sam Pacelli w dedykcji swego dzieła z r. 1608 wyraźnie wspomina, czy też może miał Zieleński jeszcze gdzieindziej możność usłyszenia lub nawet wykonania pod własnym kierunkiem swego dzieła?! Łączy się ta kwestja ściśle z biografją Zieleńskiego, dotychczas jednak nie napisaną. Niektórych badaczy skierowywały usiłowania do Gniezna, gdzie jednak nie znajdowano źródeł archiwalnych odnoszących się do życia i działalności Zieleńskiego. Wydaje się to zupełnie zrozumiałe, jeśli się ściśle interpretuje napis na karcie tytułowej „Offertoriów“ i „Communiones“: „...Auctore Nicolao Zieleński Polono, *Organario et Capellae Magistro Illustrissimi et Reverendissimi Domini Domini Alberti Baranowski, Dei gratia Archiepiscopi Gnesnensis, Legati Nati, Regni Poloniae Primatis et Primi Principis*“, co oznacza, że Zieleński był organistą i kapelmistrzem prymasa Baranowskiego, lecz nie katedry w Gnieźnie, która — według stanu dotychczasowych badań — nie posiadała jeszcze wówczas wielkiej kapeli, pozwalającej na wykonywanie dzieł wymagających zastosowania bogatych środków wykonawczych. Kapelę taką posiadał widocznie prymas Baranowski. Ten jednak nie rezydował w Gnieźnie, dokąd zaglądał bardzo rzadko, lecz na wielkim i potężnym zamku prymasów w pobliżu Warszawy, mianowicie w **Łowiczu,** gdzie Baranowski utrzymywał dwór, który „równał się dworowi panującego księcia“ i gdzie obok mnogiej rzeszy dostojników i dworzan znajdowali się „nadworni artyści, rzemieślnicy,

muzykanci", jak się dowiadujemy z biografji prymasa Baranowskiego, napisanej przez X. Jana Korytkowskiego [1]). W Łowiczu zatem miała miejsce działalność artystyczna Mikołaja Zieleńskiego, gdy prymasem Polski był Baranowski w latach 1608—1615. Do łowickich nie gnieźnieńskich stosunków, może wobec tego odnosić się to, co czytamy w przedmowie do „Offertoria" i „Communiones" skierowanej do prymasa Baranowskiego: „Tu enim vt ego huic me accingerem operi imperasti, *tuo* degens *in famulatu* supremam illi manum apposui; et denique vt sub praelum veniret, in *tua liberalitate, et munificentia* perfecisti". Tak wyrażający się kompozytor musiał zatem znajdować się nie w Gnieźnie, lecz w pobliżu swego mecenasa, a więc w Łowiczu, gdzie prymas Baranowski rezydował. Był zatem Łowicz jednym z najważniejszych ośrodków muzycznych stylu weneckiego, ponieważ w nim działał największy „polski Wenecjanin" w muzyce, Mikołaj Zieleński, w pobliżu Warszawy, gdzie styl wenecki reprezentował wówczas (już od r. 1603) przedewszystkiem Asprilio Pacelli i Vincenzo Gigli-Lilius, oraz Andrzej Staniczewski. Już pierwej wspomnieliśmy, że styl wenecki nie był obcy już dawniej w Krakowie i Zamościu, a może i Lwowie. Miarą jego rozpowszechniania w owych czasach w Polsce jest cytowany przez A. Chybińskiego w pracy p. t. Z muzycznej przeszłości Krosna [2]), wierszyk z „Fraszek Sowizrzała nowego" Jana z Kiian (Kraków 1614), wspominający o „wielkości struktury" kościoła w Krośnie, gdzie (kapelmistrz) „na cztery chory słusznie może rozsadzić porządne kantory" co tak żywo przypomina słowa owczesnego teoretyka niemieckiego „damit auf vier Orten musiziert werden könne". Tam również wzmianka o znajomości techniki ośmiogłosowej w Nowym Sączu (1606). Rzecz jasna, że t w ó r c z o ś ć reprezentująca bogaty styl wenecki mogła rozwijać się tylko w największych środowiskach muzycznych, w wielkich katedrach i pod opieką możnych mecenasów sztuki. Do nich należał obok króla prymas Baranowski; książęcemu przepychowi jego dworu odpowiedział wenecki styl Zieleńskiego, którego kulminacyjnym punktem zwłaszcza ze stanowiska techniki wielochóralnej jest właśnie 12-głosowy pełen blasku w swem brzmieniu „Magnificat".

Zieleński napisał swój „Magnificat" na zespół trzech chórów, różnych co do wysokości i barwy. Identyczne nazwy głosów w poszczególnych chórach (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) wskazują tylko na położenie ich w danym chórze, niezawsze odpowiadając rejestrowi danego głosu. Ma to miejsce w „Tenorze" chóru I, mającym pojemność altu *(g—b')*, w „Basie" tegoż chóru, będącym tenorem *(c—e')*, oraz w chórze III, w którym „Cantus" jest altem *(f—a')*, „Altus" tenorem *(c—e')*, „Tenor" basem *(F—b)*. — Pojemność poszczególnych głosów jest dość obszerna, waha się między undecymą i oktawą. Przeciętną pojemnością jestt decyma (w 7 głosach), kolejno idzie undecyma (3 gł.), nona (1 gł.) i oktawa (1 gł.). W stosunku do tonacji utworu połowa głosów należy do skali autentycznej, połowa do plagalnej, przyczem z reguły znajduje zastosowanie rejestr tonów większy od oktawy (tonus plusquamperfectus),

---

[1]) Arcybiskupi gnieźnieńscy, prymasowie i metropolici polscy od r. 1000 aż do r. 1821, tom III, Poznań 1889, str. 593—635, w szczególności str. 632 i nast.

[2]) „Hosanna", r. II, z. 1, Tarnów 1927, str. 10 i 12.

z jednym jedynym wyjątkiem dla pojemności oktawy w alcie I chóru (tonus perfectus). Otrzymujemy zatem następujące zestawienie (przy nazwie chóru podaję w nawiasie jego pojemność):

Chór I *(c—a'')*	Chór II *(F—f'')*	Chór III *(C—a')*
C: g'—a''	*C: d'—f''*	*C: f—a'*
A: d'—d''	*A: e—a'*	*A: c—e'*
T: g—b'	*T: c—e'*	*T: F—b*
B: c—e'	*B: F—a*	*B: C—f*

Jak z powyższego zestawienia widzimy, największą pojemność posiada chór II, środkowy, mianowicie trzy oktawy, chór zaś I i III pojemność 2 oktaw i seksty. Wobec tego Zieleński zastosował trzy różne rodzaje ugrupowania kluczy: układ normalny i dwie chiavetty. Chór środkowy ma ugrupowanie zwyczajne (chiavi), chór I chiavettę wysoką, chór III chiavettę niską. Ugrupowania te przedstawiają się następująco:

Chór I:	*V*	*Ms*	*A*	*T*		
Chór II:	*S*		*A*	*T*	*B*	
Chór III:			*A*	*T*	*B*	*Sb*

(V oznacza sopran notowany w kluczu wiolinowym, S sopran w kl. sopr. Ms mezzosopran w kl. mezzosopr., A alt w kl. altowym, T tenor w kl. tenor., B bas w kl. basowym, Sb subbas w kluczu F na 5 linji).

W obu chiavettach mamy charakterystyczną zmianę w stosunku kluczy dwóch głosów najniższych: z kwinty na tercję *(A* i *T* oraz *B* i *Sb)*, ponadto w chiavetcie chóru III jest zmieniony stosunek kluczy dwóch głosów najwyższych: z kwinty na tercję, oraz dwóch głosów środkowych: z tercji na kwintę *(A* i *T* oraz *T* i *B)*.

Zestawienie kluczy: *V Ms A T* dla najwyższego chóru zachodzi u Zieleńskiego tylko w 8-głosowych utworach „Offertoriów" (8 razy). Ugrupowanie to wrowadziła lub utrwaliła przedewszystkiem szkoła wenecka, potem pod jej wpływem rzymska, wzrastająca zaś technika wielochóralna, wyzyskująca często wszystkie rejestry głosu ludzkiego i ich zespołowe (grupowe) kontrasty, odcienie i połączenia, uzasadniła ich znaczenie i potrzebę. Zestawienie kluczy: *A T B Sb* nie należało może do zbyt częstych w epoce Zieleńskiego. Niemniej stosuje je Zieleński w 8-głosowych częściach „Offertoriów" (9 razy), a także w 4-głosowych „Communiones" (2 razy). Wreszcie ugrupowanie normalne: *S A T B* spotykamy u Zieleńskiego zarówno w 4-głosowych „Communiones" (2 razy), jak i w 8-głosowych „Communiones", częściej w chórze niższym (17 r.), rzadziej w wyższym (7 r.). Nie brak wprawdzie przypadków równouprawnienia 2 chórów co do zestawienia kluczy w ugrupowaniu normalnem (5 r.), należy jednak uznać to za wielki wyjątek wśród 42 ośmiogłosowych utworów Zieleńskiego, który w nich stale (poza tymi wyjątkami) przestrzega weneckiej zasady przeciwstawiania dwóch chórów o odrębnem zestawieniu kluczów, dowodząc tem samem bardzo wzmożonej tendencji do stałego wyzyskiwania kontrastów

kolorytu w różnych zespołach chóralnych. Była to zresztą powszechna wówczas tendencja także poza muzyką włoską [1])

W ten sposób rozporządza Zieleński w swym „Magnificat“ nie tylko 3 chórami czterogłosowemi, ale ponadto 3 chórami ośmiogłosowemi (I—II, I—III, II—III) i chórem dwunastogłosowym. Tak bogate środki mogą w rękach mistrza techniki chóralnej stworzyć wielką ilość możliwości dźwiękowo- kolorystycznych i dynamicznych oraz sposobów interpretacji obszernego tekstu „Magnificat“, który posłużył Zieleńskiemu do stworzenia utworu liczącego 140 taktów. Dodać tu należy jeszcze udział 3 organów, po jednym w każdym chórze, jak tego wymaga „partitura“, jakkolwiek co do samego „Magnificat“ nie znajdujemy w druku „Offertoriów“ żadnej specjalnej uwagi o udziale instrumentów w wykonaniu „Magnificatu“.

Przed „Magnificatami“ ówczesnych kompozytorów znajdujemy zazwyczaj określenie rodzaju „tonus“, w którym odnośny „Magnificat“ jest napisany w stosunku do intonacji gregorjańskiej. U Zieleńskiego brakuje wszelka wskazówka, wobec czego należy „tonus“ jego utworu rozpoznać. Intonacja ogranicza się do 5 nut *(f—ga—a—a)* poprzedzających wejście tenoru w II chórze; ale w chorale ten sam początek ma „tonus sextus“ *(F* vel *C,* kończący się na *f)* i „tonus primus“ (solemnis, *D)*, który kończy się na *d*. Rozstrzygnie zatem tonacja utworu. Jest ona dorycka, co stwierdza pojemność głosów, początkowe współbrzmienie i kadencja. Po intonacji chorałowej (p. wyżej) pierwsze współbrzmienie rozpoczynającego „Magnificat“ chóru I (najwyższego) jest zbudowane na finalis tonacji doryckiej; jest ono pełne czterogłosowe w pozycji oktawowej. Końcowa kadencja jst dorycką plagalną (ostatnie współbrzmienie z tercją wielką), poprzedzoną w t. 134—135 kadencją dorycką autentyczną (I—V—I). Przeważna część kadencji wewnętrznych jest dorycka. Wobec tego „Magnificat“ Zieleńskiego jest napisany w „tonus primus“ (solemnis). Melodja liturgiczna jednakże nie jest w tym utworze cytowana ani w całości ani w części, nie pozostaje zatem w żadnych związkach z melodyką utworu, nie tworzy jego cantus firmus. (Tylko pierwsze odcinki „Magnificatu“ zawierają przypominające melodję chorału, motywy postępujące w górę łącznie aż do tercji). I tu zatem również znajdujemy jedną ze stylistycznych cech szkoły weneckiej, odstępującej od techniki cantus firmus, jako melodji, która jednoczy i grupuje całość głosową, natomiast posługującej się innym czynnikiem spełniającym tę funkcję. Że chorał nie tylko nie był uważany za jedyne, i to w pierwszym rzędzie obowiązujące źródło materjału melodycznego, ale, że nawet w razie, gdy posługiwano się jakimś „cantus prius factus“, nie sięgano wcale tylko do chorału, lecz nawet do świeckich źródeł, dowodzą właśnie różne opracowania Magnificatu z tych

---

[1]) Br. Friederich wskazuje w swej pracy „Der Vokalstil des Hieronymus Praetorius“ (Hamburg 1932, str. 71) na Haslera, którego wśród 20 utworów kościelnych wielochóralnych tylko 3 posiadają identyczną kombinację kluczy w zespołach; zasady różnic w kombinacji kluczy w utworach wielochóralnych nie przestrzega stale Hieronim Praetorius (tylko 3 jego wielochóralne dzieła stanowią wyjątek), ale pomiędzy jego kompozycjami wielochóralnemi wyjątkowo posiadającemi różnicę kombinacji kluczy w zespołach znajduje się właśnie jeden Magnificat.

czasów[1]). Magnificat Zieleńskiego nie pozostaje jednak w żadnym związku ze źródłami pozachorałowemi.

Cały Magnificat Zieleńskiego jest utrzymany bez zmian w takcie C. Jest to objaw dlatego charakterystyczny, że dowodzi, jak łatwo Zieleński pozbawił swój utwór tego czynnika oddziaływania estetycznego, który w związku ze strukturą i tekstem utworu należy do wybitnie weneckich cech stylistycznych. Uderza nas ten fakt właśnie z tego powodu, że w wielu innych swych wielochóralnych dziełach posługuje się Zieleński zmianą taktu parzystego na nieparzysty i naodwrót, zawsze w sposób uzasadniony, rzadko tylko dla zewnętrznego efektu. Niekiedy te zmiany taktu są uderzająco częste[2]), niekiedy odbywają się tylko raz w przeciągu jednego utworu, ale w jego 8- i 7-głosowych Offertoriach mniej niż połowa ich zachowuje tę samą miarę taktu bez zmiany. Gdy wglądamy w Magnificaty Giovanniego Gabrielego, choćby te, które wydał Winterfeld[3]), zauważamy zastosowanie zmiany taktu parzystego na nieparzysty, tak bardzo celowe zwłaszcza przynajmniej w części doksologji, kończącej Magnificat. Gabrieli znalazł możność wprowadzenia jej (choć na przeciąg kilku taktów), mimo że np. jego Magnificat primi toni (Dorii) jest krótszy o 40 taktów od Magnificat Zieleńskiego, ale zarazem wolny od powtarzania poszczególnych zdań tekstu, co nadaje jego dziełu charakteru zwięzłości, a mimo to nie wstrzymuje kompozytora od wprowadzenia odmiany w mierze taktu, w myśl weneckiej zasady „varietatis". Tej zaś zwięzłości nie posiada Magnificat Zieleńskiego, „varietas" jest tu osiągnięta innymi środkami. A jednak tekst Magnificatu daje kilkakrotnie sposobność do zmiany miary taktu, zwłaszcza tam gdzie wyrażone są uczucia radosne (np. „Gloria"). I tak wielkim jest efekt, osiągnięty przez G. Gabrielego na samym początku doksologji we wspomnianym wyżej Magnificat primi toni! Doksologja w 8-głosowym „Domine ad adiuvandum" Zieleńskiego wskazuje, że nasz kompozytor zdawał sobie jednak dobrze sprawę z efektu tego rodzaju, mającego swoje uzasadnione znaczenie w budowie utworu, i to utworu pisanego w stylu właśnie weneckim. Brak zmiany miary taktu w związku z homofoniczną w zasadzie budową Magnificat i rytmicznemi cechami tem bardziej daje się odczuwać, do czego przyczyniają się również pewne powtarzania ustępów z identycznym tekstem na sposób dawniejszego stylu motetowo-mszalnego. Wprawdzie Zieleński rozpoczyna doksologję od frazy melodycznej w większych wartościach rytmicznych, niekiedy nawet wiązanych z sobą synkopami metrycznemi, jednakże nie zastąpi to charakterystycznego ruchu masy 12-głosowej poruszającej się w typowym dla szkoły weneckiej takcie 3/1.

Już pierwszy rzut oka na partycję Magnificatu odrazu daje nam wgląd w rytmikę i homofoniczną strukturę tego utworu, rzadko bardzo wychylającą się w stronę linearnej polifonji; zauważamy też odrazu sylabiczno-deklamacyjne traktowanie melodyki, również nie często wychodzące poza tę zasadę. Cechy te pozostają z sobą w ścisłym związku i tworzą zespół właściwy również szkole weneckiej. Współdziałanie

---

[1]) Por. bibljografje R. Eitnera.

[2]) „Assumpta est", „Protege Domine", „Salve festa dies" zmieniają takt ustawicznie.

[3]) C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, tom III.

tych czynników jest najzupełniej widoczne, można je jednak rozpatrzeć zosobna.

Jeśli powiemy, że niespełna połowa Magnificatu (60 taktów) posiada identyczną rytmikę we wszystkich głosach, że następnie zaledwie w 25 taktach przychodzi do głosu dawniejsza wielorytmja polifoniczna, i to bez wybitnych rysów samodzielności, że wreszcie pozostałe takty zawierają tylko modyfikacje i wzajemne kombinacje rytmów właściwych ustępom całkowicie homofonicznym, to tem samem wskażemy na rytmiczny ustrój całego utworu, a zarazem na typowo wenecką rytmikę, w której przeważa ruch mniejszych wartości rytmicznych, głównie zatem minim i semiminim (półnut i nut ćwierciowych). Powoduje to niekiedy monotonję rytmiczną, izorytmiczną monotonję, wzmożoną przez antypolifoniczne traktowanie głosów i powtarzanie niekiedy tych samych fraz rytmicznych w głosach prowadzących główną melodję i w chórach powtarzających kolejno ten sam odcinek melodyczny. Panują zatem następujące zestawienia rytmiczne pomiędzy głosami: 1. ruch ćwierciowy we wszystkich głosach, 2. półnuta i dwie ćwierci przeciw 4 ćwierciom, 3. półnuta i dwie ćwierci przeciw dwom ćwierciom i półnucie, 4. punktowana półnuta z ćwiećnutą przeciw półnucie i dwom ćwierciom, 5. ćwierćnuta, półnuta i ćwierćnuta przeciw półnucie i dwom ćwierciom i t. p., ponadto panuje częsta izorytmja większych wartości we wszystkich głosach równocześnie, zastosowana jednakże zupełnie świadomie jako uzasadniony kontrast w stosunku do grup rytmicznych ożywionych i deklamujących w nutach wartości mniejszych (niekiedy także wartości ósemkowych z wyraźnem podkreśleniem słownego akcentu). Jakkolwiek w Magnificat przebija wszędzie typowo wenecka intenzyfikacja nut mniejszej wartości, połączona ze znacznem ich zróżnicowaniem rytmicznem, ze wzmożonem rozwinięciem rytmicznych energji zwłaszcza w zespołach chórów, deklamujących tekst prawie zawsze sylabicznie, wśród wielkiego nieraz ożywienia [1]), to jednak ze względu na decydującą rolę sił wertykalnych (homofonja!) ruch mas chóralnych potrąca niekiedy o ową „monotonną sztywność", którą T. Kroyer [2]) widzi w wielochóralnych dziełach epoki barokowej. Jest to oczywiście wynik zupełnie innej metody w traktowaniu ruchu nut ćwierciowych, aniżeli w epoce dojrzałego renesansu, w którym twórcy okazywali tyle ostrożności w tym właśnie względzie, jak to wykazał K. Jeppesen [3]). Zauważyć również musimy, że rytmika tego rodzaju, właściwa szkole weneckiej, wywołuje w niektórych frazach wrażenie krótkooddechowego ruchu. Że pozostaje to w związku z wprowadzeniem djalogujących chórów i wpływem czynnika deklamacyjnego w melodyce, to zdaje się być zupełnie zrozumiałem. Równocześnie jednak wzmożenie rytmicznych energij wywołuje powstawanie tendencyj rytmiczno-metrycznego grupowania, które z natury rzeczy znajduje poparcie w działaniu sił wertykalnych (homofonja, akordyka!) i w fakcie djalogu chóral-

---

[1]) H. Grössel zauważa w pracy o G. Otto (str. 65), że zwłaszcza w kompozycjach Magnificatów wprowadzają niektórzy twórcy ówcześni rytmikę mniejszych wartości nut, jakiemi rzadziej posługują się w innych utworach kościelnych.

[2]) Dialog und Echo in der alten Chormusik, w Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XVI, str. 17.

[3]) Der Palestrinastil und die Dissonanz, 1925, str. 13 i nast.

nego, zawierającego w sobie niekiedy kontrasty rytmicznej i technicznej natury, a równocześnie pewne rytmiczno-metryczne odpowiedniości, oparte na innych podstawach niż w muzyce epoki renesansu.

Skoro była mowa o rytmice i dominującym deklamacyjnym jej charakterze, to należy poświęcić kilka uwag deklamacji tekstu w Magnificat Zieleńskiego. Jest ona naogół bardzo poprawna i często bardzo plastyczna, wyrazista, jędrna. Tem bardziej rażące są niektóre wypadki w tej muzyce, w której sylabiczne traktowanie tekstu odgrywało tak bardzo wielką rolę, zapewne jako wynik filologicznych, humanistycznych tendencyj estetycznych późnego renesansu, a niemniej walki przeciw absolutnej polifonji. Właściwe szkole weneckiej wzmożenie aktywności deklamacyjnej znajduje swój wyraz przedewszystkiem w homofonji mas chóralnych; ale wszelkie wykroczenia przeciw poprawnej deklamacji tekstu stają się w tym wypadku jeszcze bardziej rażące, niż w muzyce o stylu polifoniczno-linearnym. Na kilka takich błędnych interpratacyj rytmicznych poszczególnych słów tekstu w Magnificat możemy wskazać. W t. 76—79 jest wadliwie deklamowany wyraz „mi-*se*-ricordiae". Niektóre czterozgłoskowe wyrazy zawierają również błędną rytmikę lub też akcent na słabej części taktu: „e-*xul*-tavit" (t. 6—7), „*ti*-men-*ti*-bus (t. 46, 47, 48 — trzykrotnie!), „*de*-po-*su*-it" (t. 59—62). Podobnie niektóre trzyzgłoskowe wyrazy są wadliwie deklamowane: *an*-cil-*lae*" (t. 19), „*be*-a-tam" (t. 22), *im*-ple-*vit*" (t. 67), „*di*-misit" (t. 72), „*sus*-ce-*pit*" (t. 72), oraz wyrazy dwuzgłoskowe: „fe-*cit*" (t. 49), „e-*rat*" (t. 106—108). Niezupełnie w zgodzie z poprawnem już wówczas traktowaniem tekstu pozostaje przydzielanie dłuższego szeregu nut jednemu słowu o pobocznem znaczeniu (np. „in" w t. 43 i 51—52). Przy położeniu tak wielkiego nacisku na homofonję i sylabiczną melodykę, stopień zrozumiałości tekstu jest w jednym, dwóch i trzech chórach Magnificatu bardzo wysoki. Zupełną jest ta zrozumiałość w chórze 4- i 8-głosowym; w tym ostatnim rzadką jest kumulacja trzech różnych zgłosek (t. 14—15), rzadkie też są wyjątki w 12-głosie (t. 12, 41, 103). Tu zatem Zieleński odpowiedział ówczesnym wymaganiom w zakresie zrozumiałości tekstu, ale też siłą ułatwiającą mu to zadanie była homofoniczna struktura, która w Magnificat jest dominującą. Wskazaliśmy jednak na szereg miejsc, w których nie uniknął usterek, jakkolwiek uniknięcie ich nie przedstawiało trudnych problematów, aby osiągnąć klasyczną poprawność.

Jest rzeczą zrozumiałą, że tekstowe nastawienie muzyki w stylu weneckim pisanej, musiało znaleźć swój wyraz w melodyce Magnificatu, która ma w znacznej części utworu charakter deklamacyjny, jakkolwiek w odpowiednich momentach melodyka przestaje być nastawioną wyłącznie tekstowo i rozwija się niezależnie od deklamacyjnych czynników swego kształtowania. Że i tu technika, odstępująca od czysto homofonicznego charakteru, i że zarazem pewne treści tekstu wywierają niekiedy w tym kierunku swój wpływ, przekonamy się niebawem.

Gdybyśmy ograniczyli się w rozpatrywaniuu melodyki Magnifitcatu tylko do kwestji wynalazczości melodycznej kompozytora, to musielibyśmy już na tej podstawie uznać Magnificat za jeden ze słabszych utworów Zieleńskiego, może nawet za utwór okolicznościowy. Linje melodyczne nie są rozwinięte, obracają się najczęściej w niewielkiej

płaszczyźnie, ograniczają się do interwałów djatonicznych w obrębie kwinty czystej; interwał oktawy również nie pojawia się zbyt często. Ale melodyka tego rodzaju była wówczas stosowana w Magnificatach (np. przez G. Gabrielego), gdzie zwłaszcza powtarzanie tego samego tonu nadaje jej charakteru recytacyjno-deklamacyjnego, zawartego w melodji chorałowej Magnificatu. Z tego stanowiska melodyka Magnificatu Zieleńskiego wydaje nam się być wyjaśnioną, jeszcze więcej wówczas, gdy uwzględnimy homofoniczny i djalogowy ustrój tego dzieła, wynikający z jego wielochóralności. Skrępowanie swobodnego rozwinięcia linji melodycznej przez te czynniki ustępuje, gdy ich działanie się zmniejsza, co widoczne jest tylko w niewielu miejscach (np. w zakończeniu doksologji). Ale nawet w 4-głosowych fragmentach dłuższych, a więc nie w partjach wielochóralnych, ekspanzja melodyczna jest niewielka. Jestt ona często związana z pochodami harmonji, stąd też powtarzają się w niej pewne stereotypowe zwroty, jakkolwiek przyznać należy, iż melodyka Magnificatu jest stosunkowo jeszcze dość płynna i wolna od niespokojnych skoków, tak charakterystycznych dla weneckiej melodyki. Tu działa prawdopodobnie jeszcze wpływ rzymski, w niektórych dziełach Zieleńskiego zupełnie widoczny. Jakkolwiek w głosach środkowych i w basach nie brak przynajmniej pewnego pozoru samodzielności melodycznej, to jednak widoczna jest ich podrzędność, która w głosach basowych objawia się jako sztywna linja podstawy harmonicznej, stereotypowo się poruszająca. Zrozumiałą też jest częsta krótkość a zarazem usamodzielnienie motywów w djalogowych partjach Magnificatu, jakkolwiek i te motywy posiadają niekiedy nie wielką siłę melodyczną. Widoczne to już jest w przymuszonych i konwencjonalnych ruchach melodyki, o czem wyżej była mowa. Kompozytor rezygnuje z wielu środków polifonicznego brzmienia mas chóralnych. Nie widzimy kunsztownej tkaniny głosów, pozostających z sobą w związku linearnym, brak tu owej renesansowej równowagi między głosem a współbrzmieniem, obserwowanej w niektórych innych dziełach Zieleńskiego, brak wzajemnego wyrównania środków wyrazu, właściwego klasycznej polifonji. Linja melodyczna przestaje być punktem wyjścia w związku głosowym, ponieważ „dźwięk" (współbrzmienie) tworzy do pewnego stopnia zwartą, jednolitą masę, obciążającą ruch melodyczny, osłabiającą melodykę polifoniczną.

Panuje zatem przeważnie melodyka homofoniczna, podwyższana bardzo rzadko do poziomu polifonji, będącej w Magnificat raczej pseudopolifonją. Tylko bowiem ta ostatnia może mieć zastosowanie w djalogujących masach chóralnych, nie dozwalających na rozwinięcie aktywności sił melodycznych, a tem samem na szeroko i daleko rozpięte łuki linearne. Przychodzi ono do głosu dopiero przy końcu utworu, jak to często bywa w analogicznych dziełach szkoły weneckiej. Melodyka tego rodzaju, poddana silnemu wpływowi tekstu, tak ustawicznie deklamowanemu przez poszczególne chóry i ich zespoły, otrzymuje niekiedy ze strony tekstu inne jeszcze podniety, mianowicie odnoszące się do kierunku melodji. I tak np. przy słowie „exultavit" (t. 4—5, 6—7) fraza przybiera kierunek górny, przy „humilitatem" (t. 16 i nast.) oraz „deposuit" (t. 59 i 61) kierunek dolny, i t. p. Ale dopiero w zastosowaniu techniki wielochóralnej słowo tekstu znajduje swój właściwy wyraz muzyczny, o czem będzie mowa później.

Już z tego, co powiedzieliśmy dotychczas wynika, że kontrapunkt w Magnificat Zieleńskiego pozostaje pod wpływem czynników wertykalnych, homofonicznych. Zrozumiałem jest to wobec przewagi 8- i 12-głosu, z natury rzeczy zmniejszającego możność rozwinięcia energij melodycznych, których siłę konstruktywną podziwiamy zwłaszcza w 4- i 5-głosowych „Communiones". W Magnificat nawet pojedyńcze chóry nie wykazują tej aktywności. Cały bowiem utwór jest nastawiony w kierunku homofonicznej akordowości, jeśli pominiemy bardzo nieliczne wyjątki pseudopolifonji, będącej w rzeczywistości tylko polifonizacją, oraz paru fragmentów łatwej imitacji, nie obejmującej nigdy wszystkich głosów każdorazowego zespołu. Już wyżej, przy omawianiu rytmiki, wskazaliśmy na poddanie przebiegu głosów zasadzie homofonicznej, wertykalnej. Ożywianie struktury głosowej w Magnificat odbywa się kosztem niewielkich środków, do których należy wprowadzanie (nieczęste) nuty przejściowej lub kilku nut przejściowych, tworzących odcinek gamy, zazwyczaj w obrębie kwinty (częściej w kierunku górnym, w doksologji częściej w dolnym), przez co powstają nietyle samodzielne fragmenty linji melodycznej, ile raczej melizmaty pokrywające szereg akordów, niekiedy nawet przeprowadzane imitacyjnie przez kilka, nigdy wszystkie głosy, niekiedy tylko częściowo, niekiedy nawet z zastosowaniem imitacji rytmicznej, a nie interwałowej (melodycznej). Zwracamy uwagę na takty: 9—13, 37—40, 76—80, 98—103, 106—107 i na zakończenie doksologji, t. 129—140, gdzie polifonizująco - imitacyjne środki znajdują szersze zastosowanie z racji realnej 12-głosowości (jak u bardzo wielu kompozytorów ówczesnej szkoły weneckiej), a także ze względu na konieczność spotęgowania środków w zakończeniu utworu. Wszystkie te jednakże fragmenty wskazują, jak silnie przenikają się czynniki wertykalne i horyzontalne, jak wogóle w szkole weneckiej, powodując powstanie pseudopolifonji. Powód ożywienia głosowości leży często w tekście, nawet w jego poszczególnych słowach (w Magnificat „in Deo salutari meo", „misericordia", „et Spiritui"). Żaden z samodzielnych ustępów Magnificat nie jest opracowany imitacyjnie; pozory imitacyjnego stretta powstają przy szybkiem wchodzeniu po sobie poszczególnych chórów (t. 9—10, 55, 86); „belanglose Engführungen" nazywa je T. Kroyer[1]). Barokowa wielodźwięczność podkreślająca harmoniczny fundament przeciw linearnej strukturze, nakazuje zwrócić szczególniejszą uwagę na stosunki harmoniczne w łączności z kontrapunktycznemi. Czyste trójdźwięki bez przewrotów znajdujemy w 8- i 12-głosowych ustępach, z wyjątkiem zastosowania nut przejściowych; brak tu nawet sekstowych przewrotów. Tylko 4-głosowe ustępy zawierają liczniejsze (ale naogół nieliczne) przewroty sekstowe I, IV i VII stopnia, rzadziej innych, np. VI i II, a dwukrotne pojawienie się sekstowego przewrotu V stopnia dostatecznie charakteryzuje harmonikę w Magnificat. Nawet akord V^7 jest użyty z septymą przejściową. Pod tym względem Zieleński nie różni się od bardzo wielu współczesnych kompozytorów kierunku weneckiego wielochóralnego. Jest również rzeczą zrozumiałą, że w 8- i 12-głosie zastosowanie harmonij dyssonansowych (poza przejściowo lub zamiennie powstającemi nutami) jest już ze względu na

[1]) Dialog und Echo, str. 18.

problemat podwajania głosów i sposoby tworzenia i rozwiązywania dysonansów oraz unikanie grożących paralel zupełnie ograniczone, a niekiedy wykluczone. Celem uniknięcia monotonji, zresztą kilkakrotnie zwracającej na siebie uwagę w Magnificat, posługuje się Zieleński znanemi wówczas sposobami: zmienia często harmonje i wprowadza dość często zboczenia do innych tonacyj, bliższych lub dalszych *(a, F, g* oraz w doksologji *C)*, zmieniając je w zakończeniach na warjanty przez podwyższanie tercyj [1]). Równie zrozumiałem jest że większe ożywienie harmoniczne panuje w 4-głosach. Nie brak również typowych w ówczesnej muzyce wielochóralnej ukośnych brzmień (będących zresztą przeważnie wynikiem działania melodycznych czynników) [2]). Powstają niekiedy z tego powodu pewne wątpliwości, czy pewne szczegóły w druku są zgodne z intencjami kompozytora, o którym mimo daty i miejsca przedmowy do „Offertoria" i „Communiones" nie wiemy, czy sam dokonywał korekty druku swej publikacji. I tak np. na drugą ćwierć półnutowego brzmienia akordu *a-cis-e* w chórze II wchodzi chór I z akordem *a-c-e*, w takcie 9. Podobnie w innych taktach, np. 10, 24, 37, 41—42, 49, 88—89, *(a-cis-e* przed *f a-c)*, 89—90, 112; tu na drugą półnutę całonutowego brzmienia akordu *a-cis-e* w III chórze wchodzi chór II z akordem *f-a-c*, przez co współbrzmienie obydwóch chórów na drugiej półnucie zawierałoby tony *c, cis, e, f, a*; dysharmonji nie usunęlibyśmy przez zamianę *cis* na *c*, nie można też całej nuty w brzmieniu chóru III zamienić na półnutę, ponieważ według praktyki weneckiej chór następny wchodzi na słabej części semibrevis chóru poprzednio śpiewającego. Ten jeden szczegół, nie nie mający wcale podrzędnego znaczenia, budzi poważne wątpliwości różnej kategorji, przedewszystkiem zaś wątpliwość, czy Zieleński oddał do druku Magnificat w ostatecznej redakcji i czy sam przeprowadził korektę swego dzieła. Kilka jeszcze uwag uzupełni rozważania nad techniką kontrapunktyczną Zieleńskiego w Magificat. Zwraca uwagę ścisłe przestrzeganie palestrinowskiej zasady unikania dyssonansów na mocnej części taktu w ruchu ćwierciowym, zasada często omijana przez kompozytorów szkoły weneckiej. Rzadkie są odskoki z dyssonansów (w rodzaju cambiaty), w epoce Zieleńskiego traktowane liberalniej, podobnie jak liczne antypolifoniczne paralele i antyparalele oktaw i kwint i regularnie stosowane ruchy proste na kwintę i oktawę także w 4-głosie, w 8- i 12-głosach oczywiście nie dające się uniknąć. Okttawowe paralele basów są w epoce Zieleńskiego i już przedtem w utworach wielochóralnych uzasadnione w praktyce i teorji. Niewyjaśnionym jednak jest fakt równoległych oktaw pomiędzy Cantus i Bassus III chóru w t. 129. Można to uznać tylko za przeoczenie kompozytora, o ile skok Cantus nie ma być tercjowym zamiast kwintowego. Podobnie zauważamy oktawy równoległe (trzy!) pomiędzy głosoma Altus w I (Ms) i III chórze w t. 132, niewątpliwie dla wzmocnienia melodyjnego toku altów w 12-głosie, nie-

---

[1]) Na identyczne szczegóły stylistyczne u kompozytorów weneckich zwraca uwagę Otto M a y r w pracy o A. Gumpeltzheimerze (Monachjum 1908), str. 56.

[2]) Zjawisko to w swei istocie rozpoznaje i wyjaśnia przekonywująco B. F r i e d e r i c h, op. c. str. 57.

mniej jednak i ta licencja jest nawet w 12-głosie wówczas prawie niespotykana.

Nie może ulegać wątpliwości, że wszystkie wyżej omówione właściwości techniczno-stylistyczne w Magnificat, nie ukazują nam Zieleńskiego w całej pełni jego indywidualności. Istnieją inne jego dzieła (Offertoria, Communiones, motety, fantazje), które odkrywają przed nami daleko bogatsze zasoby jego talentu i stosunku do współczesnej muzyki wokalnej, wokalno-instrumentalnej i instrumentalnej. Jeśli jednak chodzi o technikę wielochóralną, to Magnificat znajduje się w kulminacyjnym punkcie oceny jego wielochóralnego stylu, wymaga więc tem dokładniejszego rozpatrzenia, zwłaszcza że dzieło to, mimo że nie należy do najwybitniejszych dzieł Zieleńskiego, zawiera w sobie sumę wszystkich technicznych możliwości, właściwych jego wielochóralnym Offertoriom, a dotychczas jeszcze nie rozpatrzonych dokładniej.

Jest rzeczą zrozumiałą, że tak bogaty organizm, jakim jest zespół trzech chórów 4-głosowych działających razem lub oddzielnie, lecz zjednoczonych wspolnym celem, musiał być przez kompozytora wyzyskany na podstawie obliczeń, zapewniających równouprawnienie wszystkich czynników w ich działaniu czyli równowagę sił, dającą się osiągnąć tylko wtedy, gdy zarówno udział każdego chóru, jak i chórów podwójnych i potrójnych jest oparty na pewnej proporcjonalności, mającej na względzie całość utworu. Nie chodzi tu o matematycznie dokładne ustosunkowanie się tych czynników, lecz o aproksymatywność, nie budzącą jednak żadnej wątpliwości na punkcie dokładnie przemyślanego rozkładu sił. Jak najbardziej drobiazgowe obliczenie wykazuje, że mimo wirtuozowskiej swobody w dysponowaniu chórami i w ich kolejności, chór I i II mają do śpiewania po 85 taktów, chór III, jako najniższy, niewiele mniej, bo okr. 77 t. Przewaga chórów wyższych tłumaczy się tem, że posiadają dyskanty; wymagała tego zresztą potrzeba brzmienia o wielkim blasku (w związku z tekstem). Proporcja w układzie sił panuje też w ustępach, w których śpiewa tylko jeden chór: chór I 21 taktów, ch. II 21 t., ch. III 19 t. W 8-głosach panuje pewna przewaga chóru II, jako mającego normalny skład *S A T B* i jako pośredniego w swem brzmieniu. Podział pracy przedstawia się tu następująco: ch. I i II 15 t., ch. I i III 19 t., ch. II i III 11 t. Przewaga zespołu: ch. I i III, jest zrozumiałą wobec maksymalnej rozpiętości ich brzmienia *(V—Cb)*.

Jest to celowa planowość, tem bardziej godna podkreślenia, że poszczególne ustępy i ich odcinki nie wykazują w swem następstwie i w swych rozmiarach żadnej szablonowości, mając przeważnie nierówną, rzadko identyczną długość i zmieniając się często wśród barwnego urozmaicenia. Następujący schemat ułatwi nam wgląd w kolejny udział chórów i ich zespołów w stosunku do tekstu:

1. Magnificat anima mea Dominum, t. 1—4:	chór I; ch. II.
2. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, t. 4—15:	chór III; ch. II; ch. I; ch. III; ch. II; ch. I; ch. I, II, III; ch. I, II.

3. Quia respexit humilitatem ancillae suae, ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, t. 16—32:	chór III; ch. II; ch. II, III; ch. I, II, III.
4. Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius; t. 32—37:	chór I; ch. I, II.
5. Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum, t. 37—49:	chór I, II, III; ch. II, III; ch. II; ch. III; ch. I; ch. III; ch. I, II.
6. Fecit potentiam in bracchio suo, dispersit superbos mente cordis sui, t. 49—59:	chór I, II; ch. I; ch. III; ch. II; ch. I, II, III.
7. Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles, t. 59—65:	chór I; ch. II.
8. Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes, t. 65—72:	chór I; ch. III; ch. I.
9. Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiae suae, t. 72—80:	chór II; ch. II, III.
10. Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula, t. 80—96:	chór I; ch. III; ch. II; ch. I, II, III; ch. I, III; ch. III; ch. I; ch. II; ch. I, III.
11. Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, t. 97—106:	chór I, II, III; ch. II.
12. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, Amen, t. 106—140:	chór I; ch. II; ch. I; ch. III; ch. II; ch. I; ch. III; ch. II; ch. I, II, III; ch. I; ch. III; ch. II; ch. III; ch. II; ch. I, III; ch. I, II, III.

Jeśli utwór ten zmienia w obrębie 140 taktów aż 60 razy rodzaje chórów i ich zespołów, to zapewne nie pozostawia nic do życzenia co do żywości i zmienności kolorytu chóralnego, uwydatniającego się tem bardziej w swem przestrzennem działaniu, gdy chóry są rozstawione w trzech różnych umieszczeniach na sposób barokowy. Niemal połowa Magnificat przypada na chóry pojedyncze, reszta na zespoły 8- i 12-głosowe. Dodać tu możemy, że najdłuższe, ośm razy

występujące odcinki 12-głosu nie przekraczają 10 taktów, najdłuższe odcinki 8-głosu, dziesięć razy występujące, nie wychodzą poza 5 taktów, że wreszcie nawet najdłuższe odcinki chórów solowych nie dochodzą do 6 taktów. Niekiedy pomiędzy zespołami dwóch lub trzech chórów brzmi jeden chór lub jeden rodzaj ośmiogłosu przez pół tylko lub nawet jedną czwartą część taktu. Zresztą sama zasada djalogowania i częstej zmiany chórów wymaga krótkości odcinków.

Omówimy jeszcze obecnie czysto techniczną stronę wielochóralności w Magnificat Zieleńskiego [1]), sposób dysponowania nią.

Przedtem jeszcze zwrócimy uwagę na sposoby rozpoczynania partyj poszczególnych chórów i ich zespołów. Otóż każdy poszczególny chór i każdy zespół 8- i 12-głosowy rozpoczyna z reguły pełnogłosowo, akordowo, wejść imitacyjnych w Magnificat Zieleńskiego nie znajdujemy. Nie znajdujemy nawet znanej w szkole weneckiej metody rozpoczynania partji poszczególnego chóru wejściem jednego głosu ad semibrevem lub ad minimam, w sposób solowy. (Wyjątki w t. 24, alt III ch., t. 65, tenor I ch., i w t. 72 alt II ch., nie należą do tej kategorji, służąc celom innym). Naodwrót też nie spotykamy się ani razu z faktem, że jeden z głosów chóru kończącego swą partję jest przełączony do chóru następnego jako głos dodany (piąty lub dziewiąty). I ten wypadek, w szkole weneckiej znany, tu nie zachodzi. Partje chórów są ściśle oddzielone od siebie, ich wejścia są to „initia plena". Zieleński przestrzega jednak stosowanej najczęściej w szkole weneckiej zasady, że początek utworu, „exordium", rozpoczyna jeden chór (czterogłosowy), natomiast zakończenie utworu, „finalis" (od t. 97), wszystkie chóry („initium plenum"), tekst zaś nie daje powodu do odstąpienia od tej zasady. W „medium" (od t. 16) rozpoczyna jeden chór, ponieważ „exordium" zakończyło się zespołem 8-głosowym. Ze względu na stanowczą przewagę homofonji każdy głos w poszczególnym chórze jest zajęty ustawicznie; krótkie pauzy zjawiają się sporadycznie tylko. Chóry bowiem są traktowane w całości jak głosy. Chodzi obecnie o sposoby wprowa-

---

[1]) Z nowszych prac zajmujących się zarówno problematami wielochóralności i stylu weneckiego, jak i stylu barokowego w muzyce, wymieniam te, które przy pisaniu niniejszej pracy wchodziły szczególnie w rachubę: O. Mayr, Adam Gumpeltzheimer (dyss. monach.). 1908; T. Kroyer, Dialog und Echo in der alten Chormusik, w „Jahrbuch der Musikbibl. Peters", XVI, Lipsk 1909; R. Oppel, Jacob Meiland (dyss. monach.), Pfungstadt 1911; C. Sachs, Barockmusik, w „Jahrbuch der Musikbibl. Peters", XXVI, Lipsk 1920; A. Orel, Die mehrstimmige geistl. (katholische) Musik von 1430—1600, w „Handbuch der Musikgeschichte" G. Adlera, Frankfurt 1924, 2. wyd. Berlin 1930; T. Kroyer, Zwischen Renaissance und Barock, w „Jahrbuch der Musikbibl. Peters", XXXIV, Lipsk 1927; A. Schering, Historische und nationale Klangstile, w „Jahrbuch der Musikbibl. Peters", XXXIV, Lipsk 1927; R. Haas, Die Musik des Barocks, w „Handbuch der Musikwissenschaft" E. Bückena, Wildpark-Potsdam 1928; F. Liuzzi, Il giusto barocco e la polifonia romana, Estratto dall' Annuario della Reale Accademia di Santa Cecilia, Roma 1929—1930; R. Gläsel, Zur Geschichte der Battaglia, (dyss. lipska), Lipsk 1931; O. Ursprung, Die katholische Kircheenmusik, w „Handbuch der Musikwissenschaft" E. Bückena, Potsdam 1931; Br. Friederich, Der Vokalstil des Hieronymus Praetorius (dyss. hamb.), Hamburg 1932; G. Pietzsch, Der Wandel des Klangideals in der Musik, w „Acta musicologica", IV, Lipsk 1932; H. Grössel, Georgius Otto, Kassel 1933.

dzania chórów. Zieleński trzyma się prawie zupełnie ściśle klasycznej reguły wielochóralności, wypowiedzianej już przez N. Vincentina (1555), a później G. B. Artusi'ego (1581), według której chór następny wchodzi na drugiej połowie ostatniej nuty odcinka śpiewanego przez chór poprzedni. Dotyczy to oczywiście tylko tych wypadków, w których chór poprzedni z chwilą wejścia chóru następnego zaczyna pauzować. Reguła ta bowiem niezawsze jest realizowana wtedy, gdy chóry wchodzące śpiewają dalej z poprzedniemi. W 27 wypadkach Zieleński przestrzega przestrzega istotnie klasycznej reguły (niekiedy w tym samym takcie znajdujemy wejścia kolejne różnych chórów, gdy odcinki są krótkie, np. w t. 9, 115, 126, 127). Modyfikacje i wyjątki od reguły można podzielić na kilka kategoryj: 1. chór następny wchodzi rówocześnie z ostatnią nutą poprzedniego (t. 4, 83, 115, dwukrotnie), 2. jeden głos chóru następnego wchodzi na pierwszej, inne głosy na drugiej części ostatniej nuty chóru poprzedniego(t. 65—66, 72), 3. chór następny wchodzi po ostatniej nucie chóru poprzedniego (t. 16, zakończenie „exordium"), 4. chór następny wchodzi na drugiej części przedostatniej nuty chóru poprzedniego (t. 80; niema tu imitacyj). Wreszcie można zauważyć, że Zieleński traktuje oddzielnie każdy chór i nigdy nie łączy z sobą pewnych wybranych głosów z poszczególnych chórów.

Zajmiemy się obecnie sposobami, w jakie ustosunkowuje chóry względem siebie, przydzielając im pewne role, uzależnione bądź od wpływu tekstu, bądź też od czysto dźwiękowych zamierzeń.

Że tekst ma wpływ na wybór środków techniki wielochóralnej, na to wskazuje szereg fragmentów w Magnificat. Nie rozpoczyna Zieleński swego utworu innym chórem, jak tylko najwyższym *(S Ms A T)*, symbolizując w ten sposób głos Madonny, jako wypowiadającej słowa „Magnificat anima mea Dominum", a z tego samego powodu tekst „quia fecit mihi magna" jest śpiewany również przez chór najwyższy. Znajdujemy tu analogję do „Magnificat primi toni" Giovanniego Gabrielego, który jednak swe 12-głosowe „Magnificat sexti toni" rozpoczyna od chóru najniższego z basem jako głosem rozpoczynającym... Zieleński postępuje i w innych wypadkach w zgodzie z tekstem. Tekst „Et exaltavit spiritus meus" śpiewa naprzód chór III, potem chór II, a chór I wchodzi ze słowami „in Deo"; w ten sposób, z pomocą takiej kolejności, od najniższego do najwyższego chóru, znajduje swój wyraz muzyczny słowo „exaltavit". I naodwrót: tekst „Quia respexit humilitatem ancillae suae", wykonuje tylko chór najniższy, ze względu na słowo „humilitatem" (niskość). Słowa „omnes generationes" opanowują kolejno po sobie wchodzące wszystkie chóry: II, II—III, II—III—I. Jak u wielu weneckich kompozytorów i tych, którzy przyłączyli się do ich kierunku, tak i u Zieleńskiego słowo „dispersit" jest z pomocą specyficznej techniki chóralnej uwydatnione w swem plastycznem znaczeniu: krótka, prawie jednotaktowa fraza rozprasza się kolejno we wszystkich trzech chorach, zaczynając od I, przez III przechodząc do II (nawet nie w kolejności: I, II, III), zanim raz jeszcze ten odcinek tekstu wypowiedzą wszystkie chóry. Tekst „et exaltavit humiles" wykonuje naprzód chór II, następnie I, w myśl sensu tych słów. Że doksologję „Gloria Patri" rozpoczął Zieleński, jak większość przeważająca współczesnych kompozytorów kierunku weneckiego, pełnym dwunastogłosowem, który

też kończy cały utwór, jest rzeczą równie zrozumiałą, jak — również na wzór współczesnych mistrzów techniki wielochóralnej — dwunastogłosowe „initium plenum" lub szybkie kolejne wejścia wszystkich chórów tam, gdzie tekst słowny zawiera szczególnie ważne słowa. A więc: kolejno, w odstępie pół taktu wchodzą chóry III, II i I przy słowie „in Deo" w t. 9—11, jakby kierując słuch i wzrok w górę; dla szczególniejszego podkreślenia słów „et sanctum nomen eius" przyłącza się do chóru I, chór II w t. 35—37; przy słowie „potentiam" brzmi nie jeden, lecz dwa chóry, I -II, w t. 49—52; tylko dla dokładności wskazać należy na 12-głos w końcowem „Amen". Wyżej już wskazałam na wpływ tekstu na kierunek melodji w głosach górnych danego chóru. Wpływ ten jednak zaznaczał się o wiele słabiej, niż wpływ tekstu na technikę wielochóralną. Jest to zrozumiałe wobec faktu, że Zieleński traktuje chóry na wzór wenecki tak, jak głosy.

Poza dążeniami czysto dźwiękowemi, o których mowa będzie później, znajdują się jeszcze te wypadki, w których Zieleński wprowadza djalogi chórów, tem żywsze, im krótsze są echowe powtarzane odcinki, mające często wygląd strettów („belanglose Stretti"), jak np. w t. 85—88, 106—107, 114—116, 126—128. Nie są to zupełnie faktyczne djalogi, ani też rzeczywiste echa, ale coś pośredniego, łączącego obydwa typowe zjawiska weneckiej techniki wielochóralnej, a nazwanego echowym djalogiem, znanym w szkole weneckiej i u jej pozawłoskich zwolenników. Nie jest to jednak i zwykły antyfoniczny djalog, który zresztą znajdujemy i u Zielińskiego w Magnificat, a który polega na mniej lub więcej dokładnem powtarzaniu dłuższego lub krótszego odcinka jednego chóru przez drugi chór bez zastosowania żywo djalogującego stretta, np. t. 4—9 (ch. III i II, „Et exulavit spiritus meus"), t. 43 -46 (ch. II i III, „in progenies"), t. 89—91 (ch. III i I, „et semini eius") i t. d. Można przy tej sposobności zwrócić uwagę na szczególny wypadek (zresztą dość rzadko spotykany), w którym dłuższy odcinek jednego chóru, jest powtórzony przez dwa inne chóry w ten sposób, że część pierwszą tego odcinka powtarza drugi, a część drugą trzeci chór; t. 119—126, gdzie partję ch. I powtarza po połowie ch. III i II, odbywa zupełnie dosłownie. Powtarzania czysto antyfoniczne i djalogowo-echowe bywają mniej lub więcej dokładne: częściej mamy do czynienia z faktycznem powtórzeniem w głosie górnym lub basie, nie brak nawet nie tylko modyfikacyj melodycznych lub harmonicznych, ale i znanych w szkole weneckiej (po obu stronach Alp) odwróceń motywów w ich powtórzeniu (n. p. t. 88—94 z odwróceniem motywu w górnym głosie II chóru; t. 106—109 z odwróceniem motywu w górnym głosie I chóru) [1]).

Gdybyśmy obecnie, abstrahując od wpływu tekstu, mieli rozpatrzeć tylko dźwiękowe cechy wielochóralnej techniki w Magnificat, to moglibyśmy wskazać na szereg zjawisk charakterystycznych dla weneckich utworów trójchóralnych. Są one wprawdzie różnej kategorji, wszystkie jednak współdziałają w osiągnięciu wielobarwnego kolorytu, jego ustawiczne zmiany. Pod tym względem istnieje tu o wiele więcej możliwości dźwiękowych aniżeli w ośmiogłosie i już

[1]) Na odwracanie motywów przez Zieleńskiego wskazuje już Z. Jachimecki w cytowanych wyżej pracach.

z tego powodu Magnificat Zieleńskiego zajmuje w całej muzyce chóralnej polskiej zupełnie wyjątkowe miejsce. Wszystkie te efekty wielochóralnej techniki w tem dziele można zestawić następująco:

1. poszczególne chóry 4-głosowe występują kolejno, tak iż z chwilą wejścia następnego, pauzuje poprzedni, przyczem następstwo chórów (I. II. III) i ilość ich wystąpień jest różna, a niezawsze w tem alternowaniu są zajęte wszystkie trzy chóry; t. 16—24: ch. III — II; t. 4—9: ch. III — II — I; t. 80—85: ch. I — III — II; t. 89—92: ch. III — I — II; t. 43—47: ch. II — III — I — III; t. 52—55: ch. I — III — II — I; t. 59—75: ch. I — II — I — III — I — II; t. 117—127 ch. 104—115: ch. II — I — II — I — III — II — I — III — II — I; t. 117—127: ch. I — III — II — I — III — II — I; występująca tu zasada kontrastu osiąga różne stopnie natężenia, zależnie od wysokości chóru (np. I i III).

2. jeden chór 4-głosowy śpiewa przez szereg taktów, poczem przyłącza się drugi chór 4-gł. i obydwa śpiewają przez szereg taktów ośmiogłosowo; t. 1—4): I — I. II: t. 116—117. i 128—130: ch. I — I. III; t. 21—26 i 72—80: ch. II — II. III.

3. odwrócenie tego przypadku zachodzi wtedy, gdy jeden z dwóch chórów, śpiewających przez szereg taktów razem, pauzuje, drugi zaś chór 4-gł. śpiewa sam przez szereg taktów dalej; t. 48—53: ch. I. II — I; t. 115—122: ch. I. III — I; t. 41—44: ch. II. III — II.

4. gradacja przypadków opisanych pod 2. polega na kolejnem przyłączeniu się chóru trzeciego, aby po 4- i 8- głosie powstał 12-głos; t. 32—41: ch. I — I. II — I. II. III; wejścia kolejne drugiego i trzeciego chóru bywają niekiedy dość szybkie, t. 55—59: ch. I — I. II — I. II. III; t. 9—13: ch. III — III. II — III. II. I; wariantem tej gradacji jest przyłączenie się chóru trzeciego do dwóch śpiewających dłużej razem, t. 130—131: ch. I. II — I. II. III; t. 97: ch. I. III — I. III. II; t. 26: ch. II. III — II. III. I; inną modyfikacją tegoż samego efektu jest równoczesne przyłączenie się dwóch chórów do jednego, aby razem z nim śpiewać dalej, t. 83—87: ch. II — II. I. III; dodać tu należy, iż w Magnificat nie zachodzi fakt wzmagania pełni brzmienia w ten sposób, że wszystkie 12 głosów wstępuje kolejno w drodze imitacyjnej (jako imitujące się głosy, a nie chóry), Magnificat Zieleńskiego, podobnie jak bardzo wiele Magnificatów 12-głosowych w epoce Zieleńskiego posiada strukturę w zasadzie homofoniczną.

5. gradacją wypadku opisanego pod 3. jest: a) gdy po ustępie 12-głosowym pauzuje jeden chór, dwa inne zaś śpiewają dalej, t. 41—42: ch. I. II. III — II. III; t. 86—88: ch. I. II. III — I. III; t. 13—14: ch. I. II. III — I. II; b) lub gdy po ustępie 12-głosowym pauzują dwa chóry, jeden zaś śpiewa dalej; t. 32 i 59: I. II. III — I; t. 104: I. II. III — II.

6. po dłuższym ustępie 8-głosowym następuje 4-głosowy, ale śpiewany przez chór w 8-głosie nie występujący, t. 4 i 16: ch. I. II — III; t. 80: ch. II. III — I.

7. odwrócenie tego wypadku ma miejsce, gdy po ustępie 4-głosowym wchodzi 8-głosowy bez udziału chóru śpiewającego poprzednio ustęp 4-głosowy, t. 91—95: ch. II — I. III; t. 47—52: ch. III — I. II.

8. zwrócić jeszcze należy uwagę na jeden dynamiczny efekt, po-

zostający w związku z wypadkiem ad 4; o ile tam chodziło o kolejne narastanie pełni brzmienia od 4- i 8-głosu do 12-głosu, o tyle tu mamy do czynienia ze stopniowem zmniejszaniem się pełni brzmienia: 12 > 8 > 4-gł..; por. t. 37—44: ch. I. II. III — II. III — II i t. 86—89: ch. I. II. III — I. III — III.

Wszystkie te zjawiska dynamiczno-kolorystyczne i dźwiękowe działają z tem większym wynikiem artystycznym, gdy chóry są rozstawione w myśl wymagań epoki barokowej w osobnych miejscach naprzeciw siebie a nie koło siebie. Te bowiem warunki wyzyskuje w całej pełni barokowa „sztuka przestrzeni".

Szereg tych dźwiękowych zjawisk (obok innych jeszcze) znajdujemy wprawdzie również w 8- i 7-głosowych dziełach Zieleńskiego [1]), nie brak ich nawet w 6-głosowych, gdzie miewa zastosowanie podział chóru na dwa półchóry, jednakże wszystkie te zjawiska działają z jak największą intensywnością w Magnificat, którem już z tego powodu samego warto zająć się osobno, tem bardziej, że utwór ten swą malowniczą i efektowną wielochórowością, stanowiącą bezsprzecznie jego największą zaletę, pokrywa brak szeregu wartości, jakie w całej pełni odsłaniają się dopiero w innych dziełach Zieleńskiego, i to zarówno w „Offertoria", jak i w „Communiones".

Na Zieleńskim nie kończy się wpływ stylu weneckiego, a w szczególności stylu wielochóralnego w Polsce, jakkolwiek nie znajdujemy już — przynajmniej w stanie dotychczasowym badań — utworów 12-głosowych, na 3 chóry pisanych. Wpływ na kontynuację tej techniki zwłaszcza w twórczości kościelnej miało zarówno rozpowszechnienie przedewszystkiem dzieł włoskich, jak i działalność włoskich kompozytorów w Polsce. Wystarczy wskazać na dołączone do partycji dzieł Zieleńskiego: 8- i 12-głosowych „Messe et litanie" Claudia Merulo (1609), 8- i 9-głosowych „Messe" Piotra Lappi (1608), 8-głosowych „Mottetti" Piotra Antonia di Bianchi (1609), 2- do 5-chórowych „Salmi concertati" Hieronima Jacobbi (1609); następnie na 8-głosowe „Missae ac litaniae" Flaminia Nocetti (1602) i 16-głosową „Missa" Antoniego Marji Abbatini (1627) i t. d. ze zbiorów archiwum wawelskiego. — Już dawniej wymieniliśmy włoskich kompozytorów, którzy działali na dworze królewskim w Krakowie i Warszawie, a którzy tworzyli w stylu weneckim. Dodamy tu jeszcze Vincenza Bertolusi (do 1607) [2]), twórcy zbioru 6—10-głosowych „Sacrae cantiones" (1601), Giulia Osculati (ok. 1609), twórcy motetów 5- do 12-gł. (1609) [3]) wskażemy na dalsze dzieła wielochóralne Asprilia Pacelli († 1623) i Wincentego Liliusa († przed 1641), na przebywającego w Warszawie (do r. 1655) Wincentego Scapitta, twórcy 8-głosowych mszy (1629) [4]), a wreszcie na wielochóralne dzieła królewskiego kapelmistrza Marka Scacchi (do r. 1649), zachowane w rękopisach berlińskich

---

[1]) Na kilka szczegółów wskazuje Z. Jachimecki w wymienionych wyżej pracach.

[2]) Eitner, Quellenlexikon, II, str. 7. O nim i następnych por. również pracę ks. dra H. Feichta p. t. Przyczynki do dziejów kapeli król. w Warszawie za rządów kapelmistrzowskich Marka Scacchiego, w „Kwartalniku muz.", Warszawa 1928—1929, nr. 1—2.

[3]) Tamże, VII, str. 252.

[4]) Tamże VIII, str. 449.

i gdańskich, przedewszystkiem na 12-głosową „Missa omnium tonorum pro electione Regis Poloniae Casimiri“, zapewne z r. 1648 (kopja z r. 1664)[1]. W Krakowie również Włosi kultywują styl wenecki w katedrze wawelskiej: Annibale Orgas († 1629), który już w r. 1609 wydał zbiór 4- do 8-głosowych „Sacrae cantiones“ i jego następca w urzędzie kapelmistrzowskim, Franciszek Lilius († 1657), syn Wincentego, twórca 8-głosowej „Missa brevissima“[2].

Z polskich kompozytorów tworzących w stylu weneckim wielochóralnym po Zieleńskim, możemy wskazać jedynie na Marcina Mielczewskiego († 1651) i Bartłomieja Pękiela († 1670)[3]. Był też Pękiel najprawdopodobniej ostatnim staropolskim mistrzem, który tworzył 8-głosowe, dwuchóralne dzieła.

Tym zaś, który w nowszych czasach wznowił wykonanie „Magnificat“ Mikołaja Zieleńskiego, był ś. p. dyr. Mieczysław Sołtys we Lwowie, w r. 1910. Jego pamięci pracę tę poświęcam[4].

We Lwowie, 1933-34 r.



(Podobizna z książki głosowej „Offertoria“, zawierającej Magnificat Zieleńskiego; z Biblj. miejskiej we Wrocławiu).

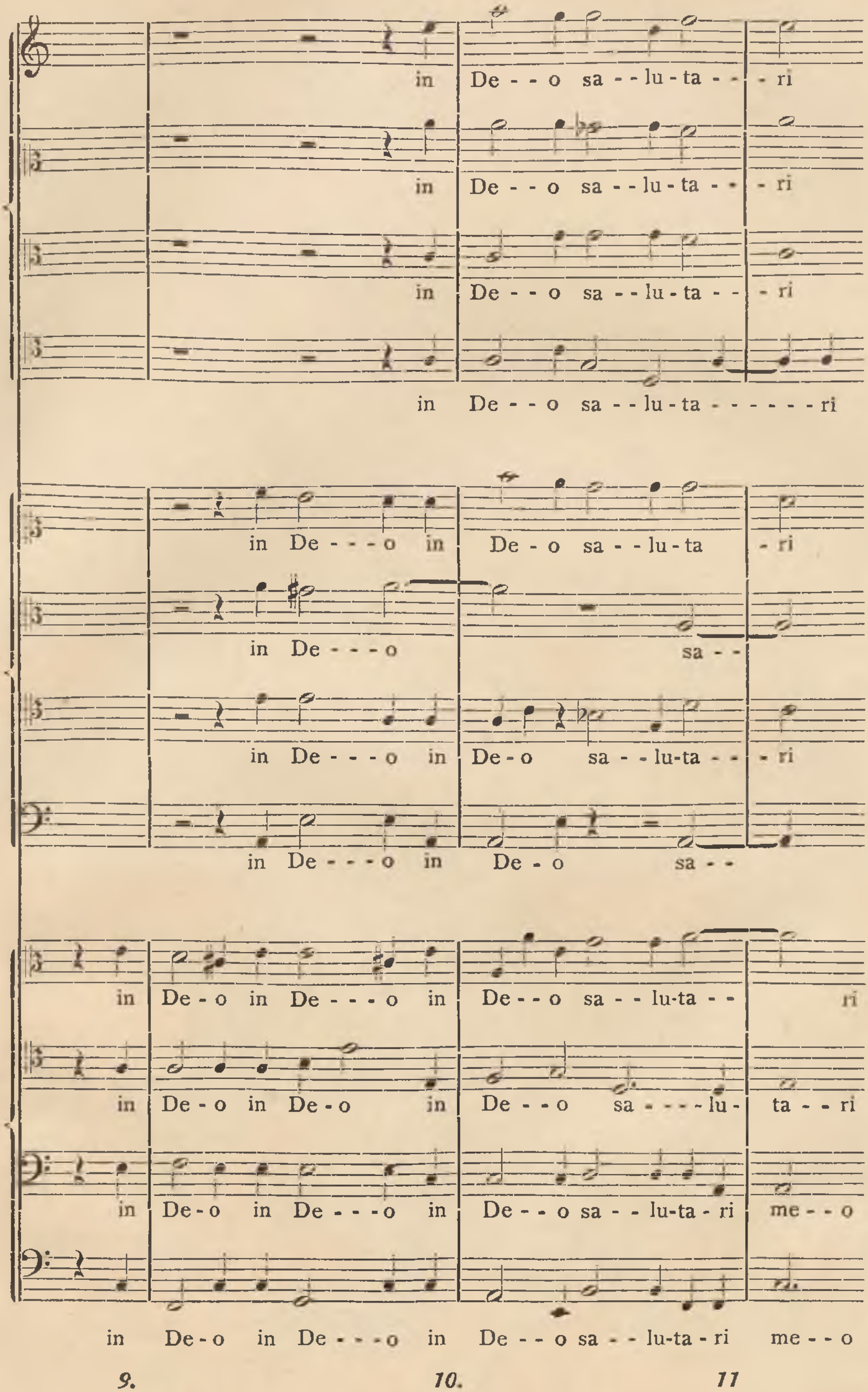
---

[1]) Tamże, VIII, str. 444.

[2]) O Orgasie i Fr. Liliusie por. pracę A. Chybińskiego p. t. Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich 1619—1657, odbitka z „Przeglądu muzycznego“, 1927, Poznań.

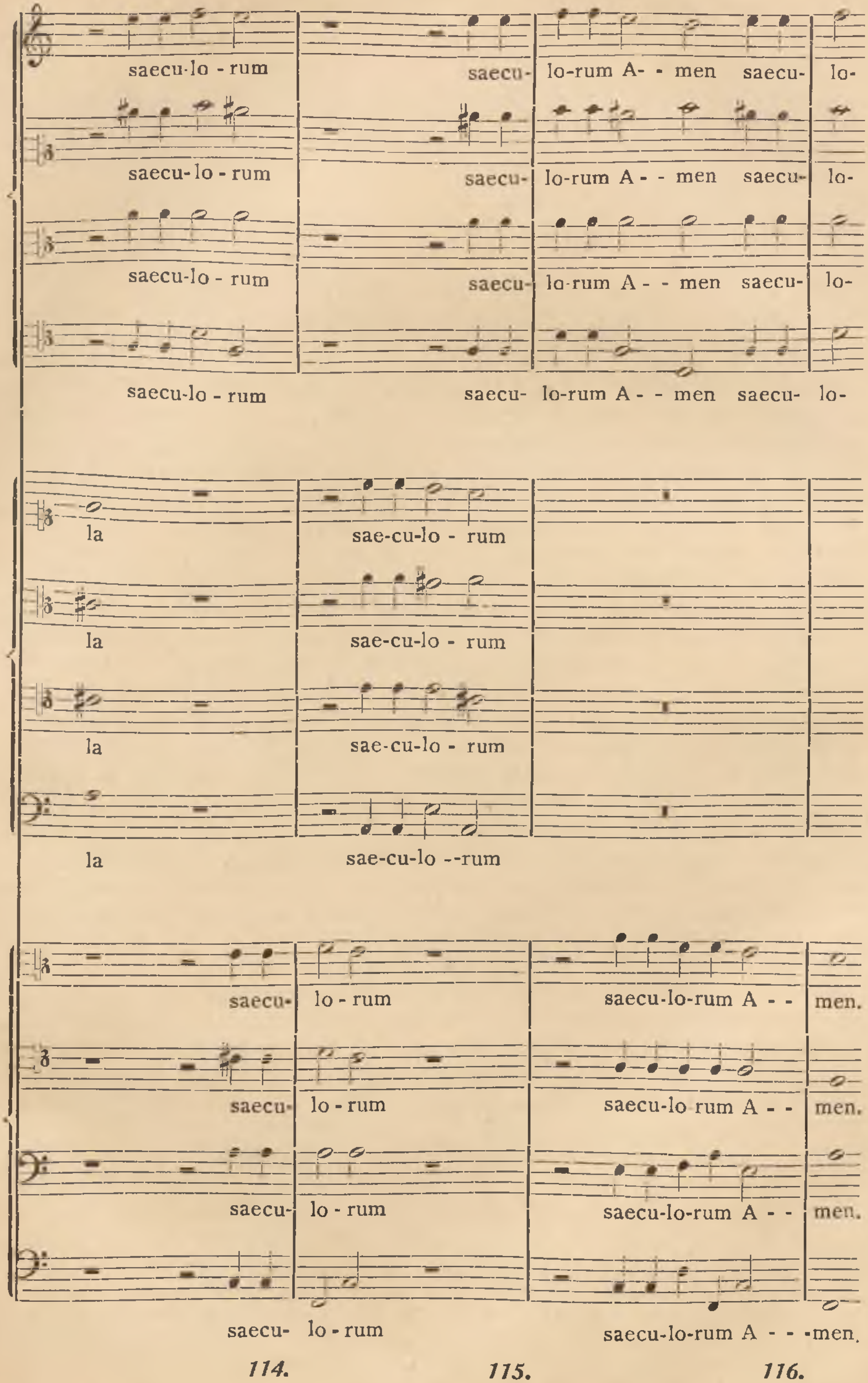
[3]) O 8-gł. dziełach B. Pękiela por. wyżej cyt. prace Z. Jachimeckiego oraz — szczegółowe ich omówienie w monografji ks. dra H. Feichta o B. Pękielu (rękopis).

[4]) Na końcu niniejszej pracy zamieszczam trzy przykłady z Magnificat dające choć częściowy wgląd w wielochóralny styl Zieleńskiego.


in De - - o sa - - lu - ta - - - ri
in De - - o sa - - lu - ta - - - ri
in De - - o sa - - lu - ta - - - ri
in De - - o sa - - lu - ta - - - - - - ri
in De - - - o in De - o sa - - lu - ta - ri
in De - - - o sa - -
in De - - - o in De - o sa - - lu-ta - - - ri
in De - - - o in De - o sa - -
in De - o in De - - - o in De - - o sa - - lu-ta - - ri
in De - o in De - o in De - - o sa - - - - lu - ta - - ri
in De - o in De - - - o in De - - o sa - - lu-ta - ri me - - o
in De - o in De - - - o in De - - o sa - - lu-ta - ri me - - o
9.
10.
11


A - - - - - bra- ham
A -
A - - - - - bra- ham
A - - - - - bra -
A - - - - - bra- ham
A -
A - - - - - bra- ham
A - - - - - bra -
A - - - bra- ham
A - - - - - - bra- ham
A - - - - - bra- - ham
A - - - - bra - - ham
A - - - bra- ham
A - - - - - - bra - ham
A - - - - - bra- - ham
A - - - - bra - - - ham
A - - - bra- ham
A - - - - - bra -
A - - - bra- ham
A - - - - - bra -
A - - - bra- ham
A - - - - - bra -
A - - - bra- ham
A - - - - - bra -

85. 86.


saecu-lo - rum
saecu- lo-rum A- - men saecu- lo-
saecu- lo - rum
saecu- lo-rum A - - men saecu- lo-
saecu-lo - rum
saecu- lo-rum A - - men saecu- lo-
saecu-lo - rum
saecu- lo-rum A - - men saecu- lo-
la
sae-cu-lo - rum
la
sae-cu-lo - rum
la
sae-cu-lo - rum
la
sae-cu-lo --rum
saecu- lo - rum
saecu-lo-rum A - - men.
saecu- lo - rum
saecu-lo rum A - - men.
saecu- lo - rum
saecu-lo-rum A - - men.
saecu- lo - rum
saecu-lo-rum A - - -men.
114.
115.
116.

Mgr. Jan Józef Dunicz, st. asyst. Uniw. (Lwów).

Z badań nad muzyką polską XVIII wieku.

Muzyka polska 18. wieku stanowi najmniej dotychczas zbadany i opracowany odcinek historji muzyki polskiej, najmniej nawet chronologicznie uporządkowany. Główna przyczyna tego stanu rzeczy leży w tem, że nie posiadamy druków nutowych polskich z tego stulecia, rękopisy są zachowane w stosunkowo niewielkiej ilości i porozrzucane po całym obszarze Polski, a ponadto niezawsze dostępne. Wiele źródeł oczekuje dopiero swego odnalezienia. Nie wynika z tego bynajmniej, że w 18 wieku twórczość muzyczna polska była liczebnie słaba. Inwentarze bowiem z tego wieku pochodzące oraz źródła innych kategoryj wskazują na szereg nazwisk twórców i ich dzieł, których dotąd nie odnaleziono. W tym stanie rzeczy nie można jeszcze zaliczać 18 wieku do tych, których historyczny profil w Polsce jest „ostro zarysowany“ [1]), a tem bardziej nie można wypowiedzieć nawet w przybliżeniu wartościowego sądu o rozwoju muzyki polskiej w tym czasie. Nieco jaśniej jedynie przedstawia się obraz muzyki polskiej (lecz nie jej rozwoju) w pierwszej ćwierci 18 wieku, a najnowsze badania niektórych muzykologów polskich zaczynają nam powoli odsłaniać obraz muzyki polskiej (lecz również nie jej rozwoju) z czasów poprzedzających bezpośrednio początki polskiego romantyzmu muzycznego. Czasy pośrednie pomiędzy temi dwoma fazami pozostają nadal prawie zupełnie niewyjaśnione. A są to czasy tak ważne dla poznania z a s a d n i c z y c h przemian w stylu muzyki polskiej, choćby tylko kościelnej. Trudno, a raczej wręcz niemożliwem jest dać obecnie nawet tylko ogólnikową, nie gubiącą się w sferze domysłów odpowiedź, w jakim stosunku pozostawała w tym nieznanym okresie muzyka polska do problematów wyrażających się w pojęciach: stilo antico, stilo misto, stilo moderno choćby już w zakresie muzyki kościelnej [2]), tworzącej wówczas jeszcze główną dziedzinę twórczą w Polsce.

Jeśli weźmiemy pod uwagę twórczość Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego († po r. 1700), O. Damiana Pijara († w r. 1729), Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego († w r. 1734) a także Wincentego Maxyle-

---

[1]) Mylnym przeto jest pogląd p. dr. Bronisławy Wójcik-Keuprulian: „Im Gegensatz zu dem 15, 16, 17 und 18 Jh., deren Musikgeschichte in Polen... ziemlich scharf umrissen ist...“, w „Slavische Rundschau“, 1931, IV. 4 str. 340. Tego nie można żadną miarą powiedzieć ani o 15 ani o 18 wieku.

[2]) Według ujęcia K. G. F e l l e r e r'a w „Grundzüge der Geschichte der katholischen Kirchenmusik“, Paderborn 1929, str. 62—86.

wicza († 1745), to wprawdzie znajdziemy w niej i w twórczości kilku innych mniejszych, im współczesnych, wyraz ustosunkowania się do problematów stilo antico, moderno i misto, ale dalszy rozwój tego problematu aż do końca 18 wieku pozostaje nadal nieznany i wymaga zbadania szeregu kompozytorów, którzy właśnie przyczyniają się do poznania rozwoju stilo moderno w Polsce, utrwalonego (mimo wyjątków, zresztą bardzo skromnych) pod koniec 18 wieku. Te fazy rozwojowe mam zamiar zbadać w szeregu monografij, które pozwolą dopiero przystąpić do stworzenia rozwojowej syntezy, obecnie jeszcze niemożliwej. Zbadania wymaga szereg kompozytorów odkrytych częściowo już przez A. Polińskiego, w znacznej zaś części przez A. Chybińskiego w jego poszukiwaniach bibljoteczno-archiwalnych.

Tu należą następujący kompozytorowie (według stanu dotychczasowych badań[1]). Bystrzycki, Jan Ignacy Daniecki, Drewnowski, Duczyński, Szymon Działkowski, Florjan Grabowski, Jakób Ibkowski, Izdebski, B. Jeziorski, Kleczyński, Kobierkiewicz, Krassowski, Piotr Krocki, Misterski, Policki, Pszczeński, Kasper Pyrszyński, Chrystjan Ruciński, Sadecki, Sieprawski, Siwiński, Staromieyski, Jacek Szczurowski, Wojciech Wikliński, Wołoszko, Zadarski, Wawrzyniec Zagórski, Marcin Żurawski, a zaliczyć do nich wypadnie zapewne również Antoniego Milwida, oraz Jakóba Gołąbka (Gollumbek). Do niektórych z pośród tych 30 kompozytorów nie posiadamy żadnych dat, tak że trudno narazie określić, czy należą już czy może jeszcze do okresu, którym zajmować się będę.

Jest rzeczą zrozumiałą, że skoro po niektórych z wymienionych kompozytorów zachowało się zaledwie po kilka utworów, to tem większą jest ich historyczna wartość (poza wartością artystyczną). Zbadanie więc szczegółowe tych nielicznych utworów jest tem bardziej konieczne, ponieważ niejeden szczegół może nieoczekiwanie zyskać na znaczeniu. Pierwszą z tego cyklu monografję poświęcam Kasprowi Pyrszyńskiemu, ponieważ najprawdopodobniej tylko w drodze przypadku udałoby się uzyskać większą ilość jego utworów, niż te dwa, które w swych poszukiwaniach uzyskać zdołałem.

I.

KASPER PYRSZYŃSKI (1718—1758).

Jedyną dłuższą wzmiankę o Pyrszyńskim podał dotychczas tylko A. Poliński w Dziejach muzyki polskiej (Lwów 1907), gdzie czytamy (str. 155): „Kacper Pyrszyński (raz podpisywał się własnoręcznie Pyrszyński, drugi raz Pierszyński), kantor i organista z Leszna, twórca różnych dzieł na chór, głosy solowe i orkiestrę, z których „Magnificat",

[1]) A. Poliński, Dzieje muzyki polskiej, Lwów 1907. — A. Chybiński, Z dziejów muzyki krakowskiej, w „Kwartalniku muzycznym" Warszawa 1913, r. II, z I, tegoż autora praca p. t. Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku, w „Wiadomościach muzycznych", Warszawa 1925—1926, z. 5—10 i praca p. t. Z dziejów muzyki polskiej do 1800 roku (Muzyka wielogłosowa), w wydawnictwie „Muzyka polska", Warszawa b. r. (1927).

utrzymany w dobrym stylu, nie jest bez wartości". Wiadomości Polińskiego możemy, odnośnie do strony biograficznej Pyrszyńskiego, uzupełnić następującą notatką z „Liber mortuorum" kościoła parafjalnego w Lesznie[1]). „Lesna. A-o Dni 1758. Die 19-na Mensis Septembris obiit Famatus Gasparus Pirszczyński[2]). Cantor et Organarius ad Ecclesiam Parochialem Lesnensem per annos 18. Omnibus Sacramentis munitus, annorum vitae suae 40. Sepultus in Coemeterio magno".

Na podstawie podanego zapisku o śmierci uznajemy zatem, że Kasper Pyrszyński urodził się w r. **1718**, umarł 19 września **1758** r. w Lesznie, gdzie od r. **1740** sprawował przy parafjalnym kościele obowiązki kantora i organisty.

L e s z n o, dziedzictwo Leszczyńskich, o bogatej przeszłości historycznej, znane głównie z pobytu słynnego Komeniusa w 17 w., było około połowy 18 wieku już miastem znacznie podupadłem, któremu daleko było do znaczenia i świetności 17 wieku[3]). Położenie jednak Leszna jakoteż całej dzielnicy poznańskiej: na zachodnich granicach Polski, w najbliższem sąsiedztwie Niemiec i na północ od Śląska, nie mogło pozostać i pozostawało oczywiście bez wpływu na ogólny stan kultury tej części Polski, jak również na jej poziom kultury muzycznej. W 18 wieku kształtowała się ona niewątpliwie pod wpływem rozbudzonego życia muzycznego na Śląsku[4]). Krzewicielami kultury muzycznej na Śląsku były, przedewszystkiem rozsiane niezwykle gęsto, klasztory męskie (jak większe: we Wrocławiu, w Henrykowie, Libuszy, Sagan, Grüssau i in.) czy żeńskie (jak Trzebnica, Himmelwitz), których dobrze wyposażone i zorganizowane kapele, pod kierunkiem ambitnych i ruchliwych kapelmistrzów, wykonywały dzieła, jak pouczają inwentarze i zasoby tamtejszych bibljotek klasztornych, p r z e d e w s z y s t k i e m w s p ó ł c z e s n e, kompozytorów różnej narodowości: Włochów, Czechów i Niemców. Nadzwyczaj często spotyka się wykonania utworów tak sławnych ówczesnych kompozytorów, jak: Fago, Feo, Pergolesi, Leonardi Vinci, Galuppi, Paesiello, Grami, Hasse[5]). Śląsk był zatem w ciągu 18 wieku zalany wprost — jak wskazują nagromadzone muzykalja w Bibljotece wrocławskiej, zebrane z poszczególnych bibljotek klasztornych — ogromną liczbą utworów kościelnych i religijnych w stylu włoskim, stając się równocześnie krajem, w którym krzyżowały się w p ł y w y w ł o s k i e idące przez Wiedeń, n i e m i e c k i e oraz b. silne c z e s k i e. Tak znaczne ożywienie na polu muzycznem

---

1) Notatkę tę zawdzięczam łaskawym poszukiwaniom i uprzejmości ks. kan. Jankiewicza, proboszcza w Lesznie (Pozn.), któremu i w tem również miejscu składam podziękowanie.

2) Nazwisko: Pirszczyński, najprawdopodobniej przekręcone, gdyż, wg. informacji listownej ks. kan. Jankiewicza, w czasie wakansu był wtedy zastępcą proboszcza niejaki Scholtz, przypuszczalnie niemiec.

3) Por. St. K a r w o w s k i: Kronika miasta Leszna, Poznań 1877.

4) Por.: H. E. G u c k e l: Katholische Kirchenmusik in Schlesien. Leipzig 1912. E. K i r s c h: Die Bibliothek des musikalischen Instituts bei Universität Breslau. Breslau 1922.

5) K i r s c h E.: op. cit. str. 40—41. — Identyczny repertuar kościelny wykazują: kapela katedralna w Krakowie i kapela klasztoru cysterskiego w Mogile według badań A. C h y b i ń s k i e g o. (Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku, w „Wiadomościach muzycznych", Warszawa 1925—1926, z. 5—10).

Śląska w 18 w. dało podnietę do komponowania na szeroką skalę w stylu włoskim, również rodzimym kapelmistrzom i muzykom (Ślązakom).

Dzięki swemu położeniu stał się wkrótce Śląsk krajem, skąd kultura muzyczna szeroko promieniowała i rozprzestrzeniała się dookoła, a szczególnie na wschód i północ, na kraje o słabszym ruchu muzycznym; wskutek tego sąsiadujące ze Śląskiem dzielnice Polski zostały bardzo szybko wciągnięte w obręb wpływów muzycznych śląskich, co musiało się — rzecz jasna — bardzo korzystnie odbić na ich ruchu muzycznym. Toteż wzrósł on znacznie. Kapele kościołów parafjalnych ożywiły swą działalność i zwróciły się do wykonywania utworów przedewszystkiem w nowszym stylu; każdy też kapelmistrz starał się powiększyć repertuar kapeli swojemi płodami; po wielu małych nawet miasteczkach rozwijały swą działalność także miejskie cechy muzyków, czego wyrazem niewątpliwie jest wzmianka Gołębiowskiego [1]), odnosząca się do drugiej połowy w. 18-go, o wykonywaniu „pięknych muzyk" co niedzielę i święto w Poznaniu oraz „przy granicy szląskiej, w małych nawet miastach", szczególniej: „w Rawiczu, Wschowie, Święciechowie, Lesznie, Sarnowie i wielu innych miejscach. Ta część Polski miała kilku niepospolitych kompozytorów; znaczniejszymi byli: Braun, Wański, Zeidler, Marcin Kurpiński. Poginęły ich twory, bo nie było w naszym kraju żadnej drukarni muzycznych nót, ani stałych składów...". (Możemy też do szeregu tych miast zaliczyć na podstawie różnych źródeł Krotoszyn i Częstochowę).

Jednym, z pośród tych ruchliwych i niewątpliwie uzdolnionych kapelmistrzów, dziś po największej części albo mało, albo wogóle nawet nie znanych, był i Kasper Pyrszyński, kapelmistrz przy parafjalnym kościele w Lesznie. Z braku dostatecznej ilości źródeł wydanych jakoteż utrudnionych poszukiwań trudno dziś powiedzieć cokolwiek o stanie kapeli w Lesznie w 18 wieku. Z pewnością jednak musiała ona za kapelmistrzostwa Pyrszyńskiego posiadać pewną wartość, by wykonać jego Magnificat na czterogłosowy chór, 2-je skrzypiec, 2 clarini i organy. Najprawdopodobniej też, przy produkcjach w kościele, wspierał kapelę parafjalną istniejący w Lesznie cech muzyków miejskich [2]), jakby to wynikało z obowiązków podobnego cechu w Poznaniu.

Z utworów Pyrszyńskiego znamy dotychczas tylko **dwa**, zachowane w rękopisach Państ. Zbiorów Sztuki w Warszawie (Zamek): „Sepulto Domino" i „Magnificat". Ponieważ uznaję pierwszy z nich za wcześniejszy, z okresu młodzieńczego, przeto nim zajmę się naprzód.

1. SEPULTO DOMINO. Na karcie tytułowej mieści się następujący napis: „Sepulto Domino. Canto et Basso, 2 Hautbois, Violino multiplicato, Fagot, 1 Trombone quarto. Autore D. Casparo Pierszyński Cantore et Organario Lesnensi. Ex Partibus F. Lilienheim". Ujęcie tych głosów w partycję przekonuje łatwo, że brakuje głosu basu cyfrowanego, a więc głosu towarzyszących organów. Napis „Ex Partibus F. Lilienheim" jest pisany inną ręką. Prawdopodobnie rękopis nie jest autografem kompozytora, brak tu bowiem „mpp." widocznego na manuskrycie drugiego

---

[1]) Gry i zabawy: Warszawa 1831, str. 251.

[2]) Teresa Panieńska: Do historji muzyki w Poznaniu, Kwartalnik muz. R. II. z. II. Maj 1914.

utworu, a zarazem nazwisko kompozytora jest podane w innej formie niż to ma miejsce w tym ostatnim, będącym autografem. Wobec zdefektowanej postaci tego utworu, wnioski nasze będą mogły być tylko częściowe. Tekst a wraz z nim cały utwór jest podzielony na 4 „partes". 1. Sepulto Domino signatum est monumentum, volventes lapidem ad ostium monumenti, ponentes milites, qui custodirent illud (dotąd tekst zgadza się z Lectio IX resp. 2 Sabbato Sancto); 2. Ne forte veniant discipuli eius et furenter eum et dicant plebi: surrexit a mortuis — qui custodirent illud (sic!); 3. Ecce quomodo moritur iustus, et nemo percipit corde, (et) viri iusti tolluntur, et nemo considerat: a facie iniquitatis sublatus est iustus: et erit in pace memoriae eius (tekst 3. partis zgadza się z Lectio V Resp. 4 Sabb. Sancto); 4. In pace factus est locus eius, et in Sion habitatio eius (dotąd tekst zgadza się z Lectio VI in III Noct. 2. Ant. Sabb. S.), et erit in pace memoria eius". Utwór Pyrszyńskiego liczy 150 taktów, z których 74 przypada na pars I i II. Układ zatem jest symetryczny: p. I t. 1—40, p. II t. 41—74, p. III t. 75—117, p. IV t. 118—150. Widoczne to jest również w stosunkach tonacyjnych: w „Sepulto Domino", mającem bez wyjątku tempo Adagio i takt C, panuje w I połowie tonacja a-moll, w II zaś jej odpowiednia C-dur, niewątpliwie w zgodzie z treścią i charakterem tekstu. Ta jasność w układzie całości większych widoczna jest również w układzie części mniejszych. Każda „pars" składa się z reguły z dwóch duetów (solowe partje nie zachodzą) i trzech tutti, występujących naprzemian z duetami, co musimy uznać za echo weneckiej wzgl. późno weneckiej maniery stylistycznej. Układ tego rodzaju: tutti - duet - tutti - duet - tutti — zgóry przez kompozytora przyjęty, zpowodował niczem nieuzasadnione powtórzenie słów „qui custodirent illud" z p. I w p. II, forma muzyczna zatem, wymagająca powtórzenia muzycznego materjału z identycznym tekstem, wywołała w układzie tekstu nielogiczne następstwa. Podobnie postąpił kompozytor także w p. IV w stosunku do p. III. Ze stanowiska formy muzycznej całość utworu można ująć w następujący schemat; wskazujący na odpowiedniość części:

P. I. II, a-moll, t. 1—74: a-b-c-b.
P. III. IV, C-dur, t. 75—150: d-e-f-e.

Różne są tylko rozmiary duetów, sopranu i basu: 4, 6 i 7 taktów, i tutti: od 2—21 t. w zależności od tekstu i formy muzycznej, jej względnej symetryczności.

Fakt, że „Sepulto Domino" jest utworem napisanym na duet solowy z towarzyszeniem skrzypiec, obojów, fagotu, kwart-puzonu i organów i że posiada wyżej wskazane właściwości tonalne i formalne, mógłby łatwo wywołać błędne przypuszczenia co do stylu tego utworu, przywodząc na myśl ówczesny „stilo moderno", z jego charakterystycznemi cechami, których zresztą, jak się przekonamy, w nim nie zabraknie. Porównawcze badania nad tą kwestją dały zupełnie niespodziewane wyniki, rzucające dość ciekawe światło na pewne prądy w ówczesnej muzyce polskiej. Badania te nie mogły ograniczyć się do muzyki współczesnej Pyrszyńskiemu, choćby ze względu na melodykę i prowadzenie głosów, bardziej w niektórych szczegółach archaiczne, niż to ma miejsce n. p. w „Sepulto Domino" G. G. Gorczyckiego (zm. 1734). Należało za-

tem sięgnąć do źródeł o wiele wcześniejszych, polskich i obcych. Wyniki były dość nieoczekiwane, ponieważ dosięgły XVI wieku. Otóż Pyrszyński oparł się na 4-głosowych responsorjach „Sepulto Domino" i „Ecce quomodo moritur" Jakóba Gallusa-Handla (1550—1591), wydanych jako nr. 13 i 14 w II części jego „Magnum Opus", w Pradze w r. 1587. Jednakże źródłem jego nie był ten druk, tylko inny, a było nim: „Altera pars Ritualis de caeremoniis ecclesiasticis... Cracoviae, in officina Andreae Petricovii. MDCXXXIV", gdzie na str. 124—131 znajdujemy właśnie wymienione utwory J. Gallusa (bez podania jego nazwiska). Że nie „Magnum Opus", tylko właśnie krakowskie „Rituale" było w rękach Pyrszyńskiego, dowodzi choćby ten fakt, że następstwo tekstów w utworze jego odpowiada temu, które znajdujemy w „Rituale", a nie odwrotnemu następstwu ich w „Magnum Opus", choć w jednym i drugim druku teksty muzyczne utworów Gallusa są identyczne. Jeśli wiemy że utwory Gallusa są napisane na 4 głosy (C A T B) a utwór Pyrszyńskiego na dwa głosy (S B), to równocześnie wiemy, gdzie szukać analogij. Otóż zachodzą one między sopranami i basami oraz ich związkami, nie zachodzą zaś w głosach instrumentalnych, ponieważ żaden z nich nie wskazuje na związek z altami i tenorami utworów Gallusa. Analogje te dotyczą albo (przeważnie) obydwóch głosów skrajnych, albo jednego z nich. Nie są to tylko podobieństwa lub reminiscencje, lecz przejęcia materjału melodycznego i związków głosowych. Najbardziej są one widoczne w następujących miejscach: takt 1—4 (S B), 31—40 (B), 41—44 (S B), 57—60 (S), 75—76 (S B), 79—84 (S B), 91—94 (S B), 118—120 (S B), 120—126 (S B). Także pod względem tonalnym panują tu identyczności: tonacji eolskiej w „Sepulto Domino" Gallusa odpowiada wyraźna już tonacja a-moll w pars I i II Pyrszyńskiego; transponowanej jońskiej tonacji w „Ecce quomodo" Gallusa odpowiada tonacja C-dur w pars III i IV Pyrszyńskiego. Wspólna jest im również miara taktu C a zarazem zupełnie homofoniczna technika. Zupełna analogja dotyczy też podziału na odcinki w układzie formalnym. Pierwszy lepszy przykład wskaże nam na zależność Pyrszyńskiego od Gallusa; n. p. z II pars „Sepulto Domino" Gallusa (t. 28—31) i II p. z „Sep. Dom." Pyrszyńskiego (t. 41—48), przyczem zwrócić należy uwagę przy porównaniu także na środkowe głosy utworu Gallusa, nietylko na głosy skrajne:

(Przykład na następnej stronie).

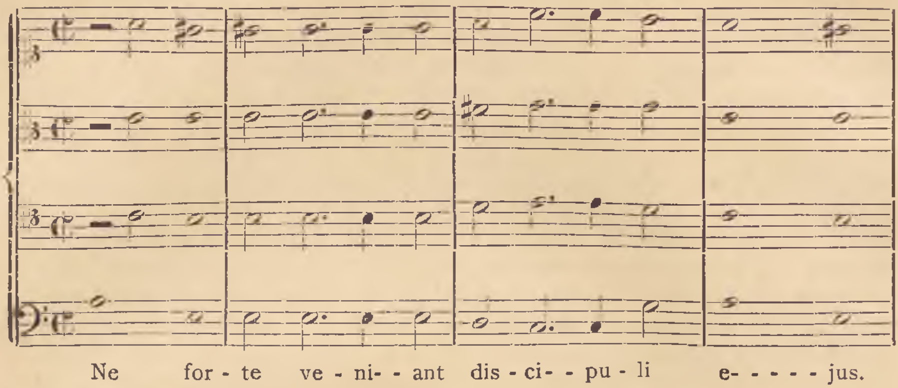
---

[1]) Do celów porównawczych służyły mi „Sepulto Domino" Gorczyckiego (wyd. ks. J. Surzyńskiego w „Monumenta musices sacrae in Polonia", zesz. 2, Poznań 1885; wyd. ks. dr. W. Gieburowskiego w „Cantica selecta musices sacrae in Polonia" Poznań 1928; wyd. w „Muzyce religijnej", zesz. I, Kraków b. r.), następnie kilka anonimowych „planctus" (rękopiśmiennych).

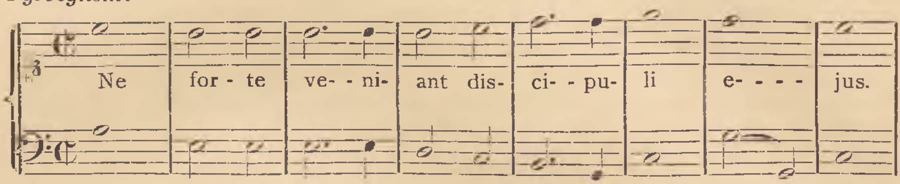
[2]) Nowe wydanie w „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich", XII 1, Wiedeń 1905.

[3]) Korzystałem z egzemplarza „Rituale" w posiadaniu Instytutu Muzykologicznego Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Powyższe krakowskie „Rituale" nie należy do rzadkości w polskich bibljotekach, nawet na prowincji można je spotkać dość często, częściej zatem w czasach Pyrszyńskiego.

Gallus:



Pyrszyński:



W ten sposób znajdujemy i w XVIII wieku, i to w jego połowie, dowody stosowania techniki sięgającej do XVI wieku, mianowicie t e c h n i k i „p a r o d j o w a n i a“, t. j. mniej lub więcej wiernego przejmowania fragmentów dzieła jednego (w tym wypadku obcego) do dzieła innego. Przekonamy się potem, że „Sepulto Domino“ Pyrszyńskiego zawiera ponadto szereg innych jeszcze cech stylistycznych, łączących z sobą pierwiastki archaiczne z nowszemi.

Homofoniczne zupełnie cechy wzoru, t. j. utworów Gallusa, znajdujemy oczywiście i w utworze Pyrszyńskiego; były one zresztą dogodne dla cech stylu połowy XVIII wieku, zgadzając się z niemi. Nie zauważamy tu żadnych rytmicznych komplikacyj, n. p. charakterystycznych dla szkoły neapolitańskiej synkop, nie są stosowane basy poruszające się w równych małych wartościach nut, wykonywanych zazwyczaj przez towarzyszące instrumenty basowe, przeważają zaś wogóle najprostsze stosunki rytmiczne w obydwóch głosach wokalnych i w głosach instrumentalnych. Diatoniczna w swym charakterze melodyka odpowiada też homofonicznemu ustrojowi. Niema w niej ani progresyj, ani melizmatyki w ówczesnym stylu neapolitańskim; jest bardzo prosta w swem snuciu i w swej budowie. Nie nazwiemy niczem nowem np. skoku oktawy w górę przy słowie „surrexit“ (t. 57), choć nie widzimy tego u Gallusa, albo przy słowie „Sion“ (t. 112). Rzecz prosta, że stylistyczne cechy melodyki wskazują na wzór Pyrszyńskiego, który jednak niekiedy nie wyzyskuje swego źródła zupełnie dokładnie, lecz wprowadza modyfikacje mniej lub więcej samodzielne, dając tu i ówdzie materjał melodyczny własny, ale odpowiadający wzorowi. Homofoniczne prowa-

dzenie głosów w utworach Gallusa odpowiedziało również tendencjom stylu z epoki Pyrszyńskiego, który doprowadza je do jeszcze większego uproszczenia: w solowych partjach panują równoległe decymy i tercdecymy, w tutti zaś — na stary sposób wenecki — panuje już większa samodzielność w prowadzeniuu głosów wokalnych, ale również w duchu stylu homofonicznego, co zresztą widoczne jest w wielkich niekiedy odstępach głosów pomiędzy sobą (np. w takcie 86: A—e[2]). Bardzo proste są również stosunki harmoniczne, które o tyle tylko oddalają się od wzoru, t. j. utworów Gallusa, że opierają się już na tonalności dur-moll (p. wyżej) i do niej sprowadzają zawartość nawet zapożyczonych fragmentów, że następnie Pyrszyński wprowadza tu i ówdzie modulację z pomocą alterowanego akordu (chromatyka), co jednak zauważamy już w starszych utworach polskich np. w utworach O. Damiana Pijara lub u Gorczyckiego), przyczem modulacje tego rodzaju prowadzą z reguły do tonacyj odpowiednich. Środki harmoniczne są zresztą bardzo skromne, nie powiększające zasobów znanych w muzyce polskiej XVII i pocz. XVIII wieku; akord septymowy IV stopnia w moll z górną alteracją kwarty tonacji (w kadencji przed V) stanowi już wyjątkowe zdarzenie. Rzadkie użycie opóźnienia septymowego i kwartsekstowego oraz nut przejściowych i zamiennych dopełnia reszty obrazu. Do akcesorjów stylistycznych należy zakończenie ustępu mollowego trójdźwiękiem tonicznym z wielką tercją.

Kilka uwag określi rolę instrumentów w tym utworze, przyczem zaznaczyć należy że w „Sepulto Domino" brak samodzielnych ustępów instrumentalnych. Rola ta odpowiada temu, co wiemy o traktowaniu partyj instrumentalnych w epoce poprzedzającej bezpośrednio okres neapolitański od początku XVIII wieku[1]). Na pierwszy plan zatem wysuwają się jeszcze instrumenty dęte: dwa oboje i fagot oraz kwartpuzon (trombone quarto). Głosy skrzypcowe są zanotowane tylko na jednym systemie jako „violino multiplicato" mający 1, 2 lub 3 głosy. Obój I gra unisono z Canto, obój II stanowi uzupełnienie harmoniczne (równoległe tercje i seksty z ob. I i Canto), fagot i puzon podwajają bas, skrzypce zaś podwajają albo bas i obój II, albo bas albo sopran bez podwojenia II oboju. I ta zatem rola instrumentów nie jest ani samodzielna ani nowa, lecz znana już z XVII wieku, w którym, podobnie jak i w XVIII, do utworów wokalnych dawniejszego pochodzenia dopisywano niekiedy głosy instrumentalne.

Już z powyższych uwag wynika, że „Sepulto Domino" Pyrszyńskiego zawiera w sobie znamiona stylu dawnego, wówczas już archaicznego, i stylu nowszego, ale nie sięgającego w głąb XVIII wieku, lecz wskazującego przedewszystkiem na wiek XVII mimo bardzo nielicznych i tylko drugorzędnych cech stylu czasowego, współczesnego Pyrszyńskiemu. To zmięszanie i skrzyżowanie stylów pozwala nam uczynić wniosek że „Sepulto Domino" ma s t y l m i ę s z a n y (stilo misto) o a r c h a i c z n y c h z n a m i o n a c h, a ponieważ równocześnie w utworze tym ma zastosowanie archaiczna również metoda „parodjowania", przeto utworu tego nie możemy uznać za posiadający w całej pełni znamiona stylu czasowego i indywidualnego, a zarazem nie możemy uznać

---

[1]) H. S t u t e: Studien über den Gebrauch der Instrumente in dem italien. Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts, 1929 (dyss.), str. 33—34.

go za podstawę do oceny talentu Pyrszyńskiego. Dalsze badania wykażą, czy „Sepulto Domino“ Pyrszyńskiego jest w ówczesnej muzyce polskiej zjawiskiem typowem czy też wyjątkowem.

Przechodzimy obecnie do omówienia jego „Magnificat“, który już z powyższych względów jest późniejszem dziełem Pyrszyńskiego.

2. MAGNIFICAT. Rękopis „Magnificatu“ Pyrszyńskiego jest autografem i ma format 35 x 22 cm. Karta tytułowa ma napis: *„Canticum B. Mariae Virginis, Luc. I. Magnificat, a vocibus Canto, Alto, Tenore, Basso, Violinis 2, Clarinis 2, Tympani ad libitum, con Organo. Autore Casparo Pyrszyński Cantore et Organario Ecclesiae Parochialis Lesnensis, mpp.“* U dołu napisała odmienna ręka: „Ex Partibus Fr. Lilienheim, Organ(arii)“. Kompozytor nie wymienił oboju, który występuje w t. 498—501 („Hautbois“) i 506—509 („Hobois“), mając swą partję wpisaną nad odnośnemi taktami I skrzypiec. W niektórych głosach wpisał autor swe nazwisko włoską manierą: „Del Sign. Pyrszyński“, modną w Polsce od połowy XVII w. Z innych szczegółów wymieniamy kilka: głosy wokalne mają swe właściwe klucze; w głosie I skrzypiec w t. 294—312 (w „fudze“) zamiana klucza wiolinowego na tenorowy; ze znaków dynamicznych znajdujemy „pianissime“, „piano“ i „forte“; obsada solowa i zespołowa jest wyrażona słowami „solo“ i „tutti“; w gł. organowym znajdujemy raz określenie „pleno organo“; znaki tempa podajemy w schemacie. — W ortografji utworu zauważamy umyślne prawdopodobnie „błędy“, zpowodowane ułatwieniem czytania nut chromatycznych dla śpiewaków: w tonacjach wielokrzyżykowych zauważamy zamiast fisis: g (ortografja tego rodzaju zachodzi już dawniej i jeszcze osobliwiej w rękopisach dzieł S. S. Szarzyńskiego).

Utwór Pyrszyńskiego zachowany jest w całości (wszystkie głosy). Clarini (d) nie są oczywiście nowością w „Magnificat“, jeśli chodzi o muzykę polską do połowy XVIII w. Spotykamy je już w muzyce polskiej XVII wieku u Jacka Różyckiego i Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego (zm. po r. 1700), a przedewszystkiem u O. Damiana Pijara (zm. 1729). Nie są również nowością połączenia 2 skrzypiec i 2 clarini, znane z dzieł Szarzyńskiego („Completorium“) i O. Damiana („Confitebor“, „Dixit“, „Laudate“). Ale Pyrszyński był zapewne jednym z ostatnich polskich kompozytorów, który posługiwali się clarinami. Nie znamy narazie starszych dzieł polskich z zastosowaniem kotłów („ad libitum“). Partja organowa jest pisana w formie basu cyfrowanego, zawierającego jednak 70 taktów pauzowanych, w których organy nie biorą udziału w zespole głosowym. Pierwsze oznaki tak pauzowanego generałbasu znajdujemy w niektórych utworach Szarzyńskiego, w daleko wyższym stopniu u O. Damiana („Confitebor“, „Veni Consolator“), najwybitniej jednak u Pyrszyńskiego. Należą one zapewne do szeregu oznak przemiany stylu dawniejszego na nowszy.

„Magnificat“ Pyrszyńskiego liczy **584** taktów i dzieli się na następujące części:

1. Takt 1—16: D-dur, t. C, Adagio; tekst: „Magnificat anima mea Dominum“. Po wstępnym akordzie całego zespołu instr. **solo** sopranu (t. 1—4) bez tow. instr. (intonacja chorału) i **tutti** (t. 4—16) z **duetowemi** epizodami sopranu i altu (t. 5—6) i sopranu i tenoru (t. 7—9); w tutti cały zespół instr., w duetach 2 skrz. bez org.

2. Takt 16—58, t. $^3/_4$, Allegro; tekst: „Magnificat et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo, Magnificat anima mea Dominum". Po wstępie instr. (t. 16—30; clarini i tymp. w t. 16—20 i 27—30) **duet** sopranu i altu bez tow. instr. (t. 30—32), **tutti** (t. 32—40), **duet** sopr. i altu z tow. 2 skrz. bez org. (t. 40—44), zakończenie instr. (t. 44—58; clar. i tymp. w t. 44—48, 54—85).

3. Takt 59—234: G-dur, t. $^3/_8$, Andante; tekst: „Magnificat anima mea Dominum, quia respexit humilitatem ancillae suae, ecce enim ex hoc beatam me dicunt omnes generationes, Magnificat anima mea Dominum et sanctum nomen eius, Magnificat anima mea Dominum". Po duecie skrzypiec z org. (t. 59—78) **solo** sopranu (t. 79—222) z tow. org. (t. 79—82, 132—135, 182—185, 219—222) lub 2 skrz. i org. (t. 99—131, 156—166, 186—218) z epizodami duet skrz. i org. (t. 83—98, 136—155, 166—171, 176—181) lub bez org. (t. 105—106, 112—114, 119—125, 172—175, 192—193, 199—201, 206—212), wreszcie duet skrz. z org. (t. 223—234); clar. i tymp. tacent.

4. Takt 235—337: h-moll (ost. akord H-dur), t. C, Alla breve („Fuga"); tekst: „Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum". **Tutti** (bez clar i tymp.).

5. Takt 338—373: h-moll, t. $^3/_4$, Adagio; tekst „Fecit potentiam in bracchio suo, dispersit superbos mente cordis sui". Po duecie skrz. z org. (t. 338—346) **solo** tenoru (t. 346—365) z org. (t. 346—350, 362—365) lub skrz. z org. (t. 354—362), z epizodem skrz. i org. (t. 351—354), wreszcie duet skrz. z org. (t. 365—373); clar. et tymp. tacent.

6 Takt 374—429: D-dur, t. C, Allegro (t. 374—394) — Adagio (t. 395—404) — Allegro (t. 404—418) — Adagio (t. 419—429); tekst: „Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles, Magnificat anima mea Dominum". Po **tutti** (t. 374—394) **duet** sopranu i tenoru z tow. 2 skrz. bez org. (t. 395—398), **solo** sopr. z 2 skrz. bez org. (t. 398—404), **tutti** (t. 404—422), **solo** sopr. z 2 skrz. bez org. (t. 423—429); clar. i tymp. w tutti.

7. Takt 430—560: D-dur, t. $^3/_4$, Allegro (t. 430—557) — Adagio (t. 558—560); tekst. „Esurientes implevit bonis et divites dimisit innanes, suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae, sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in saecula". Po wstępie instr. (t. 430—443) **solo** basu z org. (t. 443—447), ust. instr. (t. 448—457), **solo** basu z org. (t. 457—467), duet skrz. z org. (t. 467—480), **duety** (t. 481—557) naprzemian sopr. i basu, sopr. i altu, sopr. i ten., ten. i basu z org. (t. 481—484, 495—498, 502—506, 510—513, 544—545, 548—549, 552—553), 556—557) lub bez tow. instr. (t. 531—533, 542—544, 550—551, 554—555), 2 r. z tow. 1 skrz., oboju i org. (t. 498—502, 506—510), z epizodami **sola** basowego z org. (t. 527—530, 538—541) i ust. instr. (t. 513—526, 533—537), tutti (t. 558—560); clar. i tymp. w t. 430—443, 448—457, 513—526, 533—537.

8. Takt 561—584: D-dur, t. C (t. 561—569) i $^3/_4$ (t. 569—586), Adagio (t. 561—565) — Allegro (t. 565—569) — Vivace (t. 569—586); tekst: „Gloria Patri, gloria Filio et Spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper in saecula saeculorum amen, Magnificat amen, Magnificat anima mea Dominum, amen". Po **tutti** (t. 561—569) **duet** sopranu i altu bez instr. (t. 569—571), **tutti** (t. 571—579), **duet** sopr. i altu z 2 skrz. bez org. (t. 579—583), **tutti** (t. 583—584); clar. i tymp. w t. 561—562, 564—569, 571—579, 583—584.

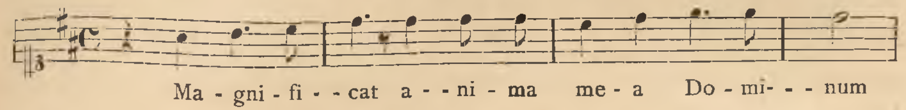
Pyrszyński opracowuje tekst liturgiczny poprawnie, bez dodania słów do tekstu liturgicznego nie należących, natomiast nietylko powtarza słowa lub zdania należące do danego wiersza, lecz ponadto powtarza grupy słów z poprzednich wierszy w wierszach następnych. Dotyczy to przedewszystkiem tekstu wstępnego wiersza („Magnificat anima mea" i t. d.); por. ust. 2, 3, 6 i 8. Czyni to niewątpliwie celem powiększenia muzycznych rozmiarów utworu, ale także w ustępie ostatnim (8) celem nawiązania zakończenia ze wstępem. Jest to oczywiście antyliturgiczne traktowanie tekstu, w XVIII wieku bardzo częste, jak na to wskazują w swych dziełach Griesbacher, Fellerer, Ursprung i inni. Wynika ono często z powtarzania cząstek materjału z ustępów poprzednich w ustępach następnych, podobnie jak to widzieliśmy w „Sepulto Domino". I tu zatem kwestja formy i konstrukcji muzycznej posiada przewagę nad kwestją tekstu słownego; stąd wynikają pewne logiczne niekonsekwencje w rozdzieleniu tekstu, gdy forma muzyczna pozostaje nienaruszona, jasna, a nawet niekiedy symetryczna. Takich sposobów nie znajdziemy w starszych „Magnificatach" polskich czy innych w XVII wieku (Zieleński, Mielczewski, Różycki). Pyrszyński traktuje zatem swój utwór ze stanowiska przewagi muzyki i jej formy nad tekstem. Widoczne to jest w sposób dość rażący w innych jeszcze sposobach traktowania tekstu. I tak np. w „fudze" (fugato) w ust. 4. w partji sopranu powtarza się 14 razy „et misericordia eius" w obrębie 82 taktów, poczem po 9 taktach pauzy następuje reszta słów tekstu, zajmująca... 12 taktów. Równocześnie z tem powtarzaniem w sopranie ta reszta tekstu i słowa ją poprzedzające odzywają się w różnych miejscach innych głosów. Niekiedy rozrywa Pyrszyński poszczególne słowa i każe je osobno powtarzać, np. bas śpiewa w t. 319—325: „Miseri, miseri, miseri, misericordia" (!). Powtarza niekiedy nawet „et" (np. takt 273—274). Wiele zastrzeżeń budzi podkład tekstu w wejściach tematów fugata. I tak np. w t. 271 alt wchodzi z tematem, którego pierwszy ton wypada na zgłosce „cor" w słowie „misericordia". Swobodna budowa tego fugata pociągnęła za sobą zupełną dowolność, a nawet nielogiczność w podkładzie tekstu. Tym trudnościom Pyrszyński nie sprostał, ale nie stanowił wyjątku w tych czasach, gdy podobne dowolności wykazywały dzieła nawet wybitnych kompozytorów [1]). Omówimy tu w kilku zdaniach stosunek formy tekstu do formy całości „Magnificat". Tekst liturgiczny składa się, jak wiadomo, z 12 wierszy, z których dwa ostatnie tworzą doksologję i bywają przez kompozytorów uważane za całość. Tych 11 ustępów opracowywali kompozytorowie dawniejsi osobno lub tekst cały przekomponowywali na sposób motetowy. Jak już widzieliśmy w wyżej podanym schemacie, Pyrszyński łączy niektóre wiersze razem w całość ujętą według formy ściśle muzycznej, powracając niekiedy, jak wiemy, do pierwszego wiersza. I tak w części II łączy pierwszy i drugi wiersz, w cz. III wiersz trzeci i pierwszy, w cz. VI wiersz siódmy i pierwszy, w cz. VII wiersz ósmy, dziewiąty i dziesiąty, w cz. VIII doksologję i wiersz pierwszy.

---

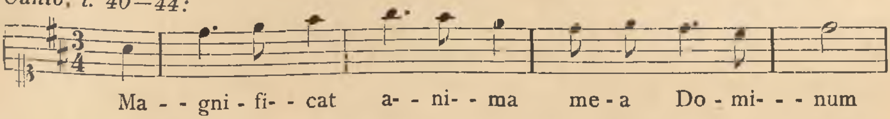
[1]) por. P. Griesbachera „Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre", Renaissance und Verfall, Regensburg 1913, ponadto O. Ursprunga „Katholische Kirchenmusik", w Handbuch der Musikwissenschaft E. Bückena, Potsdam 1931, str. 232 i nast.

Spójnią, nadającą jeszcze rzadko w tych czasach, jednolitość tematyczną w „Magnificat“ Pyrszyńskiego całości formy, jest melodja chorału, jaką w zmodyfikowanej formie posłużył się kompozytor w mniejszym lub większym zakresie we wszystkich ustępach „Magnificat“ z wyjątkiem fugi w IV cz. Jest to odbicie ówczesnej praktyki „dewizowej“, polegającej na tem, że umieszczony na wstępie utworu temat powraca w toku utworu w mniej lub więcej zmienionej postaci [1]). Pyrszyński jednak nie posługuje się tylko jednym tematem lecz dwoma, a są to zrytmizowane i, pojęte w duchu nowej tonalności (zgodnie z ówczesnym stylem) i dość zmienione melodje chorałowe „Magnificat“: 1. tonus secundus lub octavus i 2. tonus primus lub sextus [2]).

Canto, t. 1—4:



Canto, t. 40—44:



Pierwsza melodja chorałowa służy dla części I i zakończenia cz. VI (t. 423—429), druga melodja jest zużytkowana w cz. II, III, V i VIII. Część VII natomiast, w szczegółach nawiązuje do cz. VI (solo basowe t. 527—353 i 538—544, zbliżone do cz. VI t. 502—507 i 510—513, sopran). Obydwie melodje, pojawiające się w różnych modyfikacjach rytmicznych i tonacyjnych [3]), nie wyczerpują jednak zawartości melodycznej utworu, zawierającego też materjał z własnej inwencji kompozytora. W całości przeważa rodzaj melodyki właściwy dla ariosa, zwłaszcza tam, gdzie zjawia się melodja chorałowa, brak zupełny recytatywu. Mimo braku recytatywu znajdujemy tu także melodykę parlandową, np. w I, II i VIII, a częściowo w VI i VII części. Niewybitnie częste jest stosowanie melodyki gamowej i akordowej (pasażowej), tak typowej w ówczesnej szkole włoskiej i szkołach na niej się wzorujących, niemniej jednak i te dwa rodzaje znajdujemy w „Magnificat“ Pyrszyńskiego, w głosach wokalnych i instrumentalnych. Do cech melodyki Pyrszyńskiego, choć nie stałych, zaliczymy sporadyczne stosowanie odskakujących nut zamiennych przerywających tok melodji gamowej, nie tak częste jak w ówczesnej melodyce włoskiej [4]), a godne wspomnienia jest użycie kwarty zmniejszonej (t. 242—243) i septymy

[1]) W kwestji osiągania jednolitości w drodze powrotu tematów w toku kompozycyj n. p. w szkole neapolitańskiej por. W. Müllera „J. A. Hasse als Kirchenkomponist“, Leipzig 1911, str. 52, 60, oraz K. Weinmanna „Gesch. d. Kirchenmusik“, München 1925, str. 162.

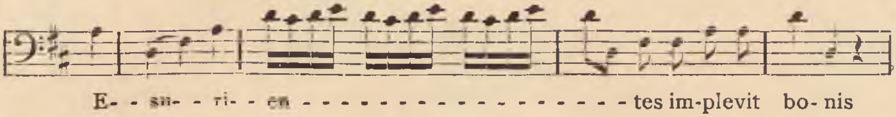
[2]) W. Gieburowski, Cantionale ecclesiasticum, Poznań 1926.

[3]) W cz. VII zachodzi nawet kombinacja obydwóch melodyj (t. 502—507 i 510—513, sopran).

[4]) Griesbacher, op. cit. str. 105—106.

wielkiej (alt, t. 308). Umiarkowanie stosuje Pyrszyński ozdobniki: przednutki, tryle, obiegniki, melismaty; niektóre z nich spotykamy w muzyce polskiej już przed nim, np. u Szarzyńskiego i Damiana. Taka fraza, jak:

Takt 443—447:



najefektowniejsza z ozdobnych fraz wokalnych w jego „Magnificat", nie jest obca muzyce religijnej polskiej z przełomu wieku XVII na XVIII, a tem bardziej w czasach Pyrszyńskiego. Że jednak koloratury służą mu niekiedy dla celów ilustracyjnych, na to zwrócimy jeszcze uwagę.

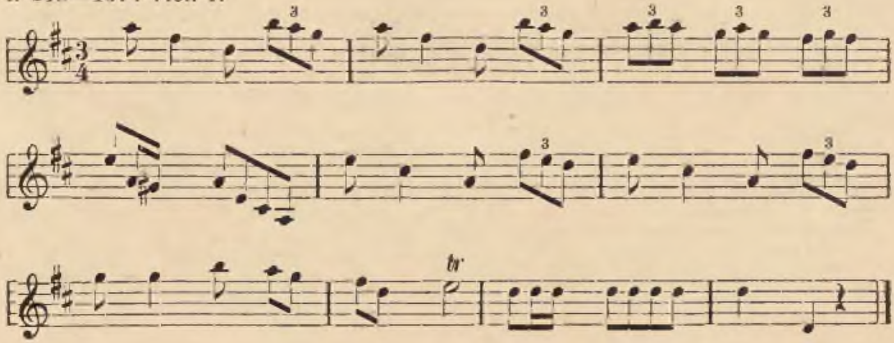
Na szczególne podkreślenie zasługuje z wielu powodów r y t m i k a w „Magnificat". Wskazuje ona może najsilniej na wpływy „stilo moderno", zaznaczające się jednak już u jego polskich poprzedników (nawet Gorczyckiego), choć nie w takiej mierze. Oczywiście ustępy utrzymane w charakterze pieśnianym (o czem jeszcze będzie mowa), posiadają niekiedy bardzo prostą rytmikę (dwie półnuty, półnuta i dwie nuty ćwierciowe, cztery nuty ćwierciowe i t. p.); również w fudze rytmika ta jest prosta, ze zrozumiałych zresztą powodów. Bezpośredniego lub pośredniego wpływu włoskiego dowodzą jednak pewne charakterystyczne figury rytmiczne w głosach wokalnych (cz. II, III, V i VIII) a zwłaszcza instrumentalnych. Są to głównie triole i synkopy występujące albo osobno albo w połączeniu z sobą z drugą nutą punktowaną, a więc tak samo choć nie w takiej mierze jak w szkole neapolitańskiej:

t. 67—69 i in.



W całym swym utworze (a zwłaszcza w II cz.) posługuje się Pyrszyński bardzo często rytmiką p o l o n e z o w ą (Pyrszyński zmarł w r. 1758!)

t. 448—467: Viol. I.



przypomnieć się godzi w tem miejscu, że już Gorczycki w swym koncercie „Illuxit sol" z lekka potrąca o rytm poloneza (solo dla skrzypiec). — W rytmice parlandowej w „Magnificat" nie znajdujemy żadnych niezwykłych rysów oryginalności; odpowiada ona zwykłym manierom ówczesnym.

Kilka jeszcze spostrzeżeń dotyczy stosunku tekstu do melodyki i rytmiki oraz metryki.

Niezawsze jest Pyrszyński poprawnym w traktowaniu muzycznem akcentu słownego, jakkolwiek naogół przestrzega zasad normujących te stosunki. Ale warto wskazać na tak rażące szczegóły, jak „miseri-cor-d i-a" (t. 289—290, sopran) lub „timen-t i-bus" (t. 286—287, alt) lub „sic-u t". W parlandowej melodyce jednak nie spotykamy tego rodaju błędów, do których zaliczymy występujące sporadycznie wypadki, w których zgłoski akcentowane i nieakcentowane otrzymują nuty jednakowej wartości, albo w których występuje t. zw. dubletowa rytmika, wyrażająca się tem, że na każdą zgłoskę tekstu zamiast półnuty wypadają równoważne jej czasowo dwie ćwierci połączone łukiem. Już od drugiej połowy XVII wieku a potem w ciągu całego XVIII zjawisko to jest powszechne w utworach polifonicznych szkoły włoskiej [1]), u nas zachodzi również przed Pyrszyńskim, mianowicie już w utworach Jacka Różyckiego (zm. ok. 1700). Zgodnie z duchem swego czasu Pyrszyński nie usiłuje być realistycznym odtworzycielem słów tekstu w muzyce z pomocą ilustracji [2]), lecz dąży do odzwierciedlenia w niej ogólnego charakteru i nastroju treści tekstu. Niemniej jednak kilkakrotnie celem stopniowania wyrazu lub podkreślenia szczególnej wagi pewnego słowa stosuje pewne środki melodyczne (a wraz z niemi i harmoniczne). Są to koloratury, progresje i powtórzenia. Przytaczam najbardziej charakterystyczne szczegóły. Koloratury znajdujemy przy słowach „exultavit" (t. 32—36), „omnes generationes" i t. p., jak zresztą w podobnych utworach i okazjach w muzyce ówczesnej [3]). Do tych samych celów służą i progresje i powtórzenia, środek znany od wieków średnich, ale wykorzystany w całej pełni dopiero przez szkołę neapolitańską [4]), która łączy je z figurami koloraturowemi względnie melizmatami. (Jako na przykłady wskazuję na t. 118—125, 359—362, 499—502, 507—510 w utworze Pyrszyńskiego). I jeszcze tak drobny szczegół, jak skok basu, sopranu i skrzypiec o oktawę i decymę w t. 381—388 i 409—418 przy słowie „(deposuit) de sede", dowodzi że Pyrszyński jednak pragnął wyrazić nie tyle może jakiś fakt, ile raczej afekt lub wrażenie, jaki on wywołuje. Dwa przykłady dadzą nam wgląd we wszystkie te kwestje:

---

[1]) K. G. Fellerer, Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18 Jahrhunderts, Augsburg 1929, str. 345—346.

[2]) Müller, op. cit. str. 12.

[3]) J. Killing, Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate F. Santini, Düsseldorf b. r. str. 186.

[4]) Müller, op. cit. str. 13.

Takt 32—36 (chór).



Takt 359—362 (Tenor solo, I. i II. Viol):



Pod względem harmonicznym „Magnificat" Pyrszyńskiego wykazuje typowe cechy swych czasów. Do nich należy przedewszystkiem zupełnie już skrystalizowana harmonika dur-moll. Bez znaczenia jest tu fakt, że fuga mollowa kończy się trójdźwiękiem wielkim, jak u wielu włoskich i innych kompozytorów tego czasu. Rzecz jasna, że jedne cechy harmoniczne są przejęte z przeszłości i nie stanowią nowej zdobyczy, inne jednak są objawem wpływu stilo moderno a tem samem dowodzą wpływu muzyki z czasów po r. 1700. Nie uznamy wprawdzie za nową zdobycz alterowanych akordów zawierających alternację górną subdominanty, ponieważ w muzyce polskiej przed Pyrszyńskim akordy takie spotykamy (Szarzyński, Damian). Daleko jednak wydatniej i szerzej jest traktowana u niego chromatyka służąca do celów modulacyjnych, jak również akordy septymowe zmniejszone, służące — zgodnie z duchem czasu — do wywołania zamierzonych nastrojów. Również w zgodzie z harmoniką współczesną pojawia się zjawisko panowania jednej funkcji lub jednej harmonji w obrębie całego taktu [1]). Komplikacje dyssonansowej harmoniki, charakterystyczne dla ówczesnej włoskiej szkoły (np. szeregi opóźnień septymowych i sekundowych) znajdują u Pyrszyńskiego mały oddźwięk, takie zaś szczegóły, jak opóźnienie $\frac{9}{4}-\frac{8}{3}$ nie jest zupełną nowością w ówczesnej muzyce polskiej. Warto jednak wskazać na stosowanie antycypacyj (np. w kadencji t. 326). Co do modulacyj, to zastosowanie ich jest dość częste, dotyczy jednak tonacji dominantowej i równoległej lub równoimiennej, i odwrotnie, przyczem nie brak tu sposobów znanych z harmoniki szkoły neapolitańskiej (Scarlatti, Durante). Homofoniczny styl „Magnificatu" Pyrszyń-

[1]) Griesbacher, op. cit. 296—297.

skiego wywarł wpływ na formowanie melodyki w duchu harmonicznym, a zarazem na prowadzenie głosów. W duecie wokalnym S i A lub T i B widzimy najczęściej równoległe tercje i seksty, podobnie przy łączeniu głosu wokalnego z instrumentalnym. Jest to zresztą znana „uczuciowa" maniera pojawiająca się już przed r. 1700, ale zapanowująca wszechwładnie od początku wieku XVIII [1]). Że kształtowanie tematu i jego rozpoczynania krokiem T-D należy też do sfery działania harmoniki, na to u Pyrszyńskiego wskazuje w „Magnificat" cz. II, V, VI, VIII, jak często w tematyce tych czasów [2]). Ale w „Magnificat" znajduje się też „fuga", która ze względów harmonicznych zasługuje na szczegółowsze zajęcie się nią, tem bardziej, że jest to narazie przynajmniej jedyna znana z XVIII wieku „fuga" polska. Da nam to sposobność do wskazania, że wpływy włoskie nie są jedynemi u Pyrszyńskiego. Wiadomem jest, że w utworach o stylu ścisłym uzyskały w tych czasach szczególne znaczenie problematy harmoniczne, zwłaszcza u kompozytorów niemieckich, często na tem polu eksperymentujących, a w ślad za nimi i u kompozytorów czeskich [3]). Wskazaliśmy już wyżej na wpływ czesko-niemiecki na sferę działalności muzycznej na pograniczu południowo-zachodniem polskiem, a nawet na dalsze regjony, bardziej w głąb Polski sięgające. Otóż „fuga" Pyrszyńskiego, zajmująca całą IV cz. „Magnificatu" (t. 235—337), jest jednym z dowodów tego wpływu. Imitacje, dokonywane przeważnie w unisonie i oktawie, służą — rzec można — jedynie celom eksperymentowania tego rodzaju; odbywają się one przez koło kwintowe tonacyj: h-fis-cis-gis-dis-(H)-E-A-D-h, z interpolacjami według innego następstwa. Już z tego wynika, że nie mamy tu do czynienia z fugą, lecz z kanonem okrężnym, traktowanym zresztą swobodnie i poddanym eksperymentowaniu harmonicznemu, mimo prób „ścisłości" stylu na wzór dawniejszy, czego pozostałościami są takie szczegóły, jak np. dość częste podwajanie nut prowadzących lub połączenie harmoniczne (a raczej antyharmoniczne) V—IV (II) w t. 256—257 i 300—301. Aby już przy tej sposobności załatwić kwestje kontrapunktu, dodaje, że poza „fugą" zachodzą jeszcze bardzo krótkie imitacje w duetach w t. 531—533, 542—544, 546—548 w cz. VII. Wrócimy jednak jeszcze do kwestji kontrap. w ustępie o głosowej obsadzie i instrumentacji, którą się obecnie zajmiemy łącznie z dynamiką.

Głosy wokalne: sopran, alt, tenor i bas, występują w różnych kombinacjach z sobą i instrumentami. Tworzą duety: S-A, S-T, S-B, T-B, w równoległych tercjach, decymach lub sekstach, rzadko głosy są prowadzone samodzielniej, tak że odległość pomiędzy niemi jest znaczniejsza. Sola i duety występują z towarzyszeniem: 1. organów, 2. organów i skrzypiec, 3. skrzypiec bez organów, 4. bez towarzyszenia instrumentalnego. Towarzyszenie instrumentalne jest po największej części podwojeniem solowego lub duetu głosu wokalnego; samodzielnie zjawiają się tylko dwukrotnie w ciągu utworu, gdy głos skrzypiec tworzy kontrapunkt do solowego głosu wokalnego (t. 395—404 i 423—429), jak to widzimy też w wielu ówczesnych utworach pisa-

[1]) Fellerer, Der Palestrinastil, str. 341.
[2]) Tamże, str. 343.
[3]) Tamże, str. 90.

nych w stilo misto, gdzie praktyka tego rodzaju ma za zadanie nadać tekstowi silniejszy wyraz [1]). W tym też celu posługuje się Pyrszyński także tremolem II skrzypiec (t. 118—125 i 205—212), a więc efektem przejętym z operowej muzyki włoskiej (zwłaszcza neapolitańskiej) [2]). zasługującym tu na podkreślenie, ponieważ w muzyce polskiej z poprzednich czasów narazie nie jest znany. Tutti obejmuje oczywiście wszystkie głosy wokalne i instrumentalne.

Instrumentacja w tutti jest u Pyrszyńskiego jeszcze bardzo pojedyncza: głosy skrzypiec służą, jak powiedzieliśmy, tylko do wzmacniania głosów wokalnych, wyjątkowo do ich opisania (t. 561—569), przedstawiając w ten sposób pierwszy etap rozwoju [3]); w „fudze", w części „polifonicznej", zastosował Pyrszyński technikę prowadzenia dwojga skrzypiec w unisonie z sopranem, idąc widocznie za radą J. J. Fux'a w „Gradus ad Parnassum" (1725) [4]), co może wskazywałoby na tak bardzo prawdopodobne oddziaływanie wpływów wiedeńskich w „Magnificat". Clarini w stroju **d** (pojemność: I. **d'—h"**, II. **d'—g"**)), właściwym przeto normalnym trąbkom [5]), grają przeważnie unisono ze skrzypcami lub też podwajają jeden z głosów wokalnych. Rola ich polega głównie na podkreśleniu rytmicznej strony głosów i dynamicznej, np. przy słowach „deposuit potentes" (t. 374—375), oraz na dodania blasku przy odnośnych słowach tekstu [6]), jak np. w „Magnificat anima mea Dominum" (t. 13—16). Tympani, strojone w **G** i **c** występują zawsze (ale „ad libitum") równocześnie z clarini, jak to było przyjętem niemal do końca wieku VXIII; i w utworze Pyrszyńskiego ich zadanie leży w sferze dynamiki i rytmu [7]). Zwrócić tu należy uwagę że „Magnificat" Pyrszyńskiego jest narazie najstarszym utworem polskim zawierającym partję dla tympani [8]). Partja organów jest traktowana różnorodnie, zależnie od zespołów głosowych: w tutti a także w solowej partji basu postępuje unisono z basem, w zespole instrumentalnym niekiedy unisono nawet ze skrzypcami, gdy chodzi o efektowną rytmiczną frazę zbudowaną na tonach akordowych, np. w cytowanej wyżej frazie polonezowej, wreszcie spełnia rolę podpory harmonicznej. Tu jednak musimy zwrócić uwagę na dwojaką cechę stylistyczną w partji organowej „Magnificat". Z jednej strony partja ta, jako wprawdzie rzadko, lecz jednak ocyfrowana, spełnia rolę continua, a na dawny wzór zaznacza nawet w fugato zapomocą zmiany klucza wejście kolejne każdego głosu biorącego udział w imitacji. Z drugiej strony jednak w partji organowej nietylko znajdujemy liczne pauzy, krótsze i dłuższe, mimo że inne głosy nie pauzują, ale nawet kilkotaktowe przerwy (np. t. 394—404, 422—428), gdzie zatem znika rola continua. (Tu i ówdzie jest partja basu organowego zrealizowana dwu- i trzygło-

---

1) Fellerer, Grundzüge, str. 83.

2) Stute, op. cit. str. 11—12.

3) Stute, op. cit. str. 11.

4) Fellerer, Der Palestrinastil, str. 359—362.

5) Zasiąg bowiem clarini obejmował w XVIII wieku nawet es'". Por. Stute, str. 22.

6) Stute, op. cit. str. 22—23.

7) Stute, op. cit. str. 22 i 25; Fr. Koschinsky, Das protestantische Kirchenorchester im 17. Jahrhundert, Wrocław 1931, str. 35—36.

8) Według informacji prof. A. Chybińskiego.

sowo). Tak więc i w tej kwestji mamy do czynienia ze zmięszaniem stilo antico i stilo moderno, a więc ze stilo misto.

W samodzielnych ustępach instrumentalnych o mniejszych lub większych rozmiarach (np. t. 16—30, 44—58, 59—78, 136—155, 430—443, 448—457, 467—480, 485—494, 513—526) biorą udział bądź wszystkie instrumenty (cz. II, VII), bądź też tylko dwoje skrzypiec z organami (cz. III, V, VII). Partje skrzypcowe mają w „Magnificat" zawsze przewagę, w przeciwieństwie do „Sepulto Domino", gdzie na dawny sposób według zasad stilo antico miały przewagę jeszcze instrumenty dęte (oboje, fagot, kwartpuzon). Skrzypce są w „Magnificat" instrumentem prowadzącym melodję główną, zgodnie z praktyką ogólną XVIII wieku, ale i zgodnie z ogólną praktyką polską w II połowie XVII wieku. Głosy skrzypcowe są i tu prowadzone w równoległych tercjach lub sekstach, a nawet w unisonie (np. w IV części), rzadko tylko otrzymują skrzypce I wyłącznie rolę wykonywania melodji głównej przy równoczesnej bardzo podrzędnej, a więc nawet nie dublującej roli II skrzypiec, np. w t. 67—78. W zespole instrumentalnym clarini grają unisono ze skrzypcami (cz. VII) lub stanowią dopełnienie harmoniczne (cz. II). Clarini i tympani zjawiają się oczywiście tylko w tutti. Z efektów gry instrumentalnej wspominamy tu jeszcze o trylach skrzypiec i clarini, co jednak znano w Polsce już około r. 1700[1]).

W ścisłej łączności z obsadą „Magnificat" pozostaje jego strona d y n a m i c z n a. Tutti i zespoły instrumentalne są zawsze grane według wskazówek w autografie: forte. Sola i duety wokalne: piano, raz nawet „pianissime" (t. 423). Licznym i częstym zmianom obsady wokalnej, instrumentalnej i wokalno-instrumentalej odpowiadają zmiany i kontrasty dynamiczne. Przeciwstawienie częste tutti-solo wraz z forte-piano określa współczesną dynamikę włoskiej muzyki kościelnej wokalno-instrumentalnej kierunku neapolitańskiego[2]). Stopnie pośrednie są niemal nieznane do połowy XVIII wieku. Te same znamiona wykazuje i utwór Pyrszyńskiego. I tu znajdujemy dowody, że — jak w szkole wiedeńskiej ówczesnej, wzorującej się na włoskiej muzyce kościelnej — te kontrasty i zmiany w obsadzie i dynamice otrzymały znaczenie zastępcze dawnej wielochóralności weneckiej[3]), co zresztą w mniejszym stopniu zauważyliśmy już w „Sepulto Domino". Kontrasty te zaznaczają się silnie zwłaszcza w każdej odrębnej, zamkniętej w sobie części utworu, zwłaszcza niewielkich rozmiarów, gdzie kontrasty są bliskie i częste np. między partją solową a mniejszemi zespołami także nawet tutti, jak np. w „Magnificat" cz. I, t. 5—6 solo sopr. piano, t. 6—7 tutti forte, i t. d., i t. d. Nie ulega wątpliwości, że i tu widzimy nawiązanie do wiedeńskiej szkoły „weneckiej", trwającej w samym Wiedniu w głąb XVIII wieku[4]). Bezpośrednie zestawienia forte-piano służą Pyrszyńskiemu, podobnie jak wielu współczesnym kompozytorom, również do wywołania starego zresztą efektu „echa", jak to widzimy np.

---

[1]) Według informacji prof. A. Chybińskiego.

[2]) W. M ü l l e r, op. cit. str. 12.

[3]) A. O r e l, Die katholische Kirchenmusik 1600—1750, w „Handbuch d. Musikgeschichte" G. Adlera, Frankfurt 1924, str. 461 i nast.

[4]) A. S c h i e n e r l, G. Bonno's Kirchenkompositionen, w „Studien zur Musikwissenschaft", t. XV, Wien 1928, str. 82.

w cz. III, t. 63—64 forte i t. 65—66 piano. I ten również środek dynamiczny baroku weneckiego został przejęty i odpowiednio zmodernizowany przez szkołę neapolitańską. A choć mniej więcej do połowy wieku XVIII nie posługiwali się Neapolitańczycy stale znakami crescenda i decrescenda, albo też specjalnymi terminami (u Pyrszyńskiego i przed nim brak w rękopisach polskich takich znaków i terminów), to jednak z pomocą stosowania chromatyki i progresyj we wznoszącej się i opadającej linji melodycznej efekt ten w rzeczywistości osiągali [1]), podobnie jak za ich wzorem Pyrszyński. Np. w ustępie instrumentalnym w t. 16—24 (<) i 24—30 (>), lub w przytoczonym wyżej przykładzie z tekstem „dispersit superbos". W ramach dynamiki należy wreszcie wspomnieć o widocznych w utworze Pyrszyńskiego śladach starszej wprawdzie techniki, wywodzącej się jeszcze ze starej weneckiej i rzymskiej szkoły, techniki djalogowania (u Pyrszyńskiego w t. 542—557 między altem a tenorem-basem oraz między sopranem-tenorem a tenorem-basem), dotyczącej djalogów pojedyńczych solowych głosów lub solowych ansamblów w miejsce djalogowania chórów. Praktyka dzielenia zespołu 4-głosowego na alternujące pary głosów, będąca zatem jakby powrotem do tej najpierwotniejszej techniki a cappella, która zapoczątkowała wielochóralność, należała jednak do szczególnych cech stylistycznych wiedeńskiej „szkoły weneckiej" z końca XVII wieku, utrzymującej się jednak w głąb wieku XVIII u kompozytorów piszących w stilo misto. I tu zatem mielibyśmy dowody oddziaływania włosko-wiedeńskiej muzyki na kościelną muzykę polską z połowy XVIII wieku [2]).

W rezultacie więc osiągamy pogląd, że w „Magnificat" Pyrszyńskiego panuje znaczna różnorodność co do częstej zmiany obsady wokalno-instrumentalnej, wywołującej silne kontrasty (sola, duety wokalne, w różnych odmianach tutti i ustępy instrumentalne) także w kolorycie wokalnym i instrumentalnym i dynamice, podobnie jak to ma miejsce we włoskiej i południowo-niemieckiej muzyce kościelnej.

Przechodząc obecnie do omówienia formalnego układu „Magnificat" Pyrszyńskiego, podam naprzód schemat formalny całości, dający nam już wgląd w zastosowanie form:

Część	I:	wstęp wokalno-instrumentalny,	t. 1—15.
„	II:	A (instr.),	t. 16—30.
		B (wok.-instr.),	t. 31—43.
		A (instr.),	t. 44—58.
„	III:	A (instr.),	t. 59—78.
		A (wok.-instr.),	t. 79—98.
		A (wok.-instr.),	t. 99—118.
		B (wok.-instr.),	t. 119—131.
		A' (wok.-instr.),	t. 132—155.
		A''(wok.-instr.),	t. 156—181
		A' (wok.-instr.),	t. 182—204.
		B (wok.-instr.),	t. 205—218.
		A (wok.-instr.),	t. 219—234.
„	IV:	Fuga,	t. 235—337.

---

[1]) W. Müller, op. cit. str. 13, 15.

[2]) Schienerl, op. cit. str. 82.

Część V:	A (instr.),	t. 338—346.
	B (wok. - instr.),	t. 347—365.
	A' (instr.),	t. 366—373.
„ VI:	A (wok. - instr.),	t. 374—394.
	B (wok. - instr.),	t. 395—404.
	A' (wok. - instr.),	t. 405—418.
	C (wok. - instr.),	t. 419—429.
„ VII:	A (instr.),	t. 430—443.
	α (wok. - instr.),	t. 444—447.
	A' (instr.),	t. 448—457.
	B (wok. - instr.),	t. 458—467.
	A (instr.),	t. 468—480.
	β (wok. - instr.),	t. 481—484.
	A' (instr.),	t. 485—494.
	C (wok. - instr.),	t. 495—512.
	A' (instr.),	t. 513—526.
	D (wok. - instr.),	t. 527—560.
„ VIII:	A (wok. - instr.),	t. 561—568.
	B (wok. - instr.),	t. 569—585.

Z powyższego schematu widzimy, że poszczególne części „Magnificat" opierają swą budowę na powrotach pierwszej części (wyjątek stanowi cz. I jako wstęp i ostatnia jako zakończenie). Powroty te dotyczą albo ustępów wokalno-instrumentalnych, albo instrumentalnych, które w tym ostatnim wypadku posiadają charakter ritornellów, jak to jest widoczne w cz. VII, zbliżonej do ronda. Powroty **A** bywają rzadko dokładne, często zmienione (skrócone, rzadziej wydłużone), a ponadto w powtórzeniu ustępu pierwotnie instrumentalnego przyłącza się głos wokalny, bez zmiany materjału tematycznego. W każdym razie stwierdzamy już albo istnienie albo tendencję do zaistnienia formy A-B-A [1]), A-B-A-B-A, A-B-A-C, A-B-A-C-A-D, przyczem bywają dodawane niekiedy małe wtręty wokalne, wskazujące na działanie form dawniejszych (motet koncertujący). Odbywa się przytem wymiana pomiędzy formami zamkniętemi, jedno- lub dwuczęściowemi a swobodnemi, co wówczas podobnie jak i przedtem miało miejsce w koncertach i kantatach kościelnych, pisanych w stylu „hochkonzertant", jak go nazywa Ursprung [2]), których rodzajem jest również „Magnificat" Pyrszyńskiego. Jego składowe części: sola, duety, zespoły chóralne, zespoły instrumentalne i wokalno-instrumentalne, jego melodyka (zawsze prosta i śpiewna niekiedy wręcz popularna), która we wstępie przybiera charakter melodyki litanijnej, w innych zaś ustępach ma charakter ariosa lub nawet pieśni, w innych znowu charakter parlandowy, a w jednym także polifoniczny [3]); następnie: występowanie naprzemian

---

[1]) Nie ma to jednak nic wspólnego z arją da capo, gdyż *A* jest instrumentalnym ustępem.

[2]) Katholische Kirchenmusik, w „Handbuch der Musikwissenschaft" E. Bückena, str. 228.

[3]) Zwrócić tu należy jednakże uwagę na to, że budowa tematu „fugi" Pyrszyńskiego nie odpowiada ściśle wymaganiom tematu fugowego, znać i na niej wpływ zasad budowy melodyki homofonicznej. Bardziej odpowiednim zwłaszcza dla wielkiej fugi chóralnej jest temat cz. VI, jednakże nie wyzy-

ustępow wokalnych (solowych i chóralnych) i instrumentalnych na wzór stylu koncertującego, sprawiają, że mamy tu do czynienia z typową dla I połowy XVIII wieku kantata ansamblowa, jaką tak często pod wpływem włoskim tworzono także w ówczesnej szkole wiedeńskiej, do której należeli również włoscy kompozytorowie w Wiedniu działający. Jednym z charakterystycznych objawów tego związku ze szkołą włosko-wiedeńską jest „fuga" w utworze Pyrszyńskiego, która — podobnie jak w kantatach tej szkoły — jest tylko fugatem (w budowie przypominającem kanon „per tonos"), jak „fugi" pisane w „stilo misto", tak charakterystycznem dla tej szkoły [1]), np. dla działającego w Wiedniu kompozytora włoskiego G. Bonno (1710—1788). Pyrszyński, odstępując od zwyczaju umieszczenia „fugi" na końcu utworu [2]), pozbawił jednak swe dzieło właściwego efektu końcowego, tem bardziej, że jego zakończenie nie należy do najwartościowszych części „Magnificat".

Już z powyższych wszystkich danych analitycznych wynika, że twórczość Pyrszyńskiego znajdowała się w zasiągu wpływów włoskich i występujących łącznie z niemi południowo-niemieckich i że styl jego zawiera zarówno nowsze jak i starsze cechy, wszystkie w różnej sile się objawiające. Jego „Magnificat" reprezentuje typowy stilo misto, choć niezupełnie jeszcze jednolity, niezupełnie stapiający w jednolitą jedność wszystkie składowe czynniki tego stylu. Gdybyśmy posiadali więcej dzieł zmarłego w r. 1758 Pyrszyńskiego, moglibyśmy może uzasadnić nasz pogląd, według którego styl Pyrszyńskiego prawdopodobnie zajął w swej chwiejności stylistycznej miejsce pośrednie między stile misto i stile moderno, podobnie jak styl bardzo wielu podobnych dzieł tych czasów, reprezentujących przejściowe fazy katolickiej muzyki kościelnej w połowie XVIII wieku, fazy, których długi, ale oczywiście niekompletny szereg umiał rozpoznać w r. 1765 w swej „Arte prattica" Giuseppe Paolucci.

Ze względu na to, że polska muzyka kościelna z czasów Pyrszyńskiego nie jest ani znana z jakichkolwiek wydawnictw ani naukowo opracowana, a badania nad nią są niniejszą pracą dopiero zapoczątkowane, wykluczone a conajmniej przedwczesne byłyby jakiekolwiek wnioski historyczne odnoszące się do znaczenia Pyrszyńskiego i jego utworów w obrębie naszej ówczesnej muzyki kościelnej. W każdym razie nawet tylko dwa znane dotychczas jego utwory dowodzą, że w czasie poczynającym się po dziełach S. S. Szarzyńskiego, O. Damiana († 1727) i G. G. Gorczyckiego (†1734) aż do roku mniej więcej 1760 dokonało się w polskiej muzyce kościelnej wielkie przeobrażenie stylistyczne. Zadaniem dalszych badań będzie wskazać dokładniej na początkowe i końcowe stadjum tego przeobrażenia, doprowadzające do całkowitego zapanowania w kościelnej muzyce polskiej stile moderno. Że w tem przeobrażeniu dokonanem pod wpływem głównie włoskim znalazło się miej-

---

skany polifonicznie przez Pyrszyńskiego. Wykonują go wszystkie głosy wokalne i instrumentalne unisono, który to efekt znajdujemy już w motecie na Boże Narodzenie St. Sylw. Szarzyńskiego (według informacji prof. A. Chybińskiego).

[1]) Schienerl, op. cit.

[2]) Fellerer, Der Palestrinastil, str. 350—351.

sce i na pierwiastki narodowe nawet w łonie muzyki kościelnej, dowodzą w „Magnificat" także rytmy polonezowe w instrumentalnych ustępach „Magnificat", które też pozwalają nam przypuścić ze względu na objawioną właśnie w nich rutynę w technice orkiestrowej, że prawdopodobnie był Pyrszyński także kompozytorem instrumentalnym, podobnie jak niektórzy inni ówcześni polscy kompozytorowie kościelni, np. Szymon Działkowski, Krassowski, Antoni Milwid i Jacek Szczurowski. Tym ostatnim zajmuję się w następnej części niniejszej pracy.

We Lwowie, w r. 1933-34.

Dr. Henryk Opieński (Morges).

Józef Elsner w świetle nieznanych listów.

Dotychczasowo znaczenie Józefa Elsnera w dziejach polskiego życia muzycznego ocenianem było przeważnie pod kątem jego twórczości operowej a rozpatrywanem przedewszystkiem w związku z Chopinem, który od wczesnej młodości rozwijał się pod wpływem swego nauczyciela i zachował dla niego do końca życia głęboki szacunek i nieomal synowskie przywiązanie; co więcej Chopin cenił wysoko utwory Elsnera, o czem niejednokrotne wzmianki czytamy w jego listach. Najlepszem źródłem tyczącem działalności artystycznej Elsnera są jego własne zapiski wydane przez F. Hösicka pod tytułem: Z papierów po Elsnerze (1769—1854), Przyczynki do do historji teatru i muzyki w Polsce (Warszawa 1901). Interesujące fakty, o których się stamtąd dowiadujemy, nie wyczerpują jednak bynajmniej obrazu wielostronnej działalności nauczyciela Chopina. Dla muzykologa polskiego, który zajmie się kiedyś opracowaniem wyczerpującej biografji rektora Elsnera, pożyteczne źródło stanowić będą wiadomości umieszczone w jego listach, pisywanych do wydawców Breitkopfa i Härtla w Lipsku pomiędzy 1811 a 1819 rokiem. Wiadomość o tym zbiorze [1]) podaną już była przezemnie w „Kwartalniku muzycznym" (1932, nr. 16) w artykule p. t. „Symfonje A. Dankowskiego i I. Wańskiego". Korespondencja z przed roku 1811-go, o istnieniu której wiemy ze wspomnianych powyżej zapisków samego Elsnera, musiała niestety zaginąć, ponieważ nie znajduje się w Archiwach Breitkopfa i Härtla. Powodem rozpoczęcia korespondencji było zaproszenie Elsnera przez wydawców z Lipska, aby im przysłał wiadomości o życiu muzycznem w Polsce a specjalnie w Warszawie, celem umieszczania ich w założonej przez Breitkopfa i Härtla w 1798 roku „Allgemeine musikalische Zeitung". Podtrzymywane w ten sposób listowne stosunki, pragnął Elsner, jak to zabaczymy, wyzyskać również dla propagowania w Niemczech kompozycji swoich własnych oraz współczesnych polskich autorów.

Zachowana w Archiwum lipskiem korespondencja rozpoczyna się listem [2]) z dnia 14 maja 1811 roku:

---

[1]) W zbiorze listów Elsnera pisywanych do firmy Breitkopfa i Härtla, udzielonych mi łaskawie przez archiwa tejże firmy, znajdowały się również dwa polskie listy Elsnera pisane do Chopina, które ogłosiłem w „Kurierze Warszawskim" w marcu 1932 r.

[2]) Listy Elsnera są przeważnie bardzo trudne do odczytania z powodu niewyraźnego pisma; styl ich nie odznacza się wykończeniem, obfitując stosownie do zwyczajów epoki w liczne: „etc."

Wielmożni Panowie!

„Pismo Panów z dnia 21 lutego 1811 roku otrzymałem dopiero w pierwszych dniach kwietnia i byłbym Panom zaraz odpowiedział, gdyby mi moje zajęcia były pozwoliły to uczynić“. Dziękując za miłe przyjęcie („gütig erwiesene Aufnahme“) w czasie krótkiego pobytu w Lipsku, pisze Elsner dalej: „Spełniłem żądanie Panów według możności, ale muszę jeszcze powtórzyć moją prośbę, aby Panowie zechcieli się tem zająć, iżby wprawniejsze niż moje pióro poprawiło to, czego mojemu stylowi brakuje, zanim moje uwagi zostaną w muzycznem piśmie Panów umieszczone, bo też i poczęści zajęcia moje nie pozwalają mi dać odpowiedni wyraz biegowi moich myśli. Rozpocznę od tego, że Panom (od czasu naszej nowej politycznej egzystencji) opowiem o wszystkich obcych i krajowych artystach oraz o wykonywanej tutaj muzyce kameralnej, po części łącznie z krytykami, które umierzone były w journalu: Pamiętnik etc.; uwagi te nadam jutro na pocztę (auf fahrende Post) wraz z partyturą opery: Leszek Biały czyli Czarownica na Łysej Górze oraz uwerturą do Andromedy [1]. 2-do O Teatrze we względzie muzycznym, o oryginalnych, i innych które przedstawione były, operach. 3-tio o ogólnym stanie tutejszej muzyki, o żyjących tutaj artystach, ich talentach i kompozycjach, o najwybitniejszych amatorach i amatorkach, przyczem będą mógł Panom udzielić moich poglądów na tutejszy smak muzyczny, ale dwa ostatnio wymienione artykuły udzielę Panom później jako podstawę, na której będę mógł moje korespondencje dalej prowadzić. Co do mnie muszę się przyznać, że bynajmniej nie próżnowałem i od owego czasu (sc. od widzenia się z wydawcami, przyp. wyd.) napisałem kilka oper, kantat etc., przedewszystkiem muzykę wokalną, szkoda jedynie, na co i Panowie zwrócili uwagę, że opery moje niestety wyłącznie przez polskie sceny mogą być zużytkowane, a życzyłbym sobie bardzo stosownie do mniemania Panów, móc niektóre z nich dać w niemieckich teatrach, ale w tym celu byłoby potrzebnem zwrócić na nie uwagę muzykalnej publiczności w Niemczech. Za jedyny sposób uważam danie okazji do zaznajomienia się z niemi zapomocą wydrukowania kilku, na przykład Uwertur; gdy się te spodobają, wzbudzą ciekawość posłyszenia Oper, które dzięki owym Uwerturom będą już conajmniej z nazwiska znane. Skoro też już Uwertury poklask znajdą, co sobie (prawdę mówiąc) po publiczności sztukę rozumiejącej i niemającej uprzedzeń, obiecuję, możnaby spróbować niektóre Duety etc. z podłożonym niemieckim albo włoskim tekstem wysztychować, które, gdy również przychylną znajdą publiczność, sprawią, iż będzie już pierwszy krok zrobiony ku usiłowaniu wprowadzenia produktów polskiego teatru do niemieckiej Świątyni Talji. — Zdaje mi się iż mogę z góry zapewnić, że wydanie sztychem kilku Uwertur, tak często potrzebnych w koncertach, specjalnie zaś takich, które należąc do polskich oper mają za sobą wdzięk nowości, zbyt znajdzie. Według mojej idei należałoby wydać owe Uwertury w zeszytach, a mianowicie po trzy Uwertury w zeszycie, a gdyby na przykład można zacząć próbę od numeru 1-go, zeszytu 1-go, to mógłbym tu przeznaczyć Uwerturę z opery Andromeda (która dla Jego Cesarskiej Mości etc.) i ten pierwszy zeszyt zadedykować ces. kapelmistrzowi i szam-

[1]) Opera „Leszek Biały“ skomponowana była w 1809 r.; „Andromeda“ (do słów Osińskiego) w 1806-ym — jako utwór alegoryczny na cześć Napoleona I-go, w którego obecności została wykonana w Warszawie w styczniu 1807 roku.

belanowi L ä s i e u r (sic) członkowi [1]) Legji honorowej, a to z tą myślą, iż będąc zdecydowany całą tę operę w partyturze kazać sztychować, puszczając ją na prenumeratę, i jej egzemplarz Jego Cesarskiej Mości samemu lub Cesarzowej przesłać, dokonam tego zdaje mi się łatwiej, gdy Uwertura będzie już sztychowana. Skoro odpowiednia ilość prenumeratorów pokryje co najmniej koszta, niechże dedykacja zeszytu, którą jestem winien panu Lesieur z racji okazywanej mi przez niego przyjaźni oraz jego talentu jako artysty, pomoże mi przedstawić się korzystnie w Paryżu. W operze Leszek Biały albo Czarownica na Łysej Górze spróbował poeta naśladować podanie z nad Dunaju ubierając je w polską szatę i opierając się na polskiem podaniu; posyłam Panom całą partyturę, ponieważ ją pan Augustowski, który ją tu widział i słyszał, już dla Lipska zamówił, więc jest od dawna przepisana; gdyby on już przybył do Lipska, upraszam Panów zawiadomić go o tem, ażebym także Panom mógł jeden egzemplarz albo książkę (Buch?) przesłać etc. — Poetą autorem tej opery i wielu innych do których skomponowałem muzykę jest pan Dmuszewski, jeden z pierwszych członków naszej narodowej sceny, on to da Panom swoje objaśnienia i wręczy Panom mój list. — Pragnąłbym mieć egzemplarz muzycznej gazety, o ile możności ze wszystkimi rocznikami, proszę mi dać w tym względzie odpowiedź. Jeżeliby Panowie życzyli sobie, jestem gotów Im służyć nowemi pieśniami, nowemi melodjami do znanych już wolnomularskich poezji [2]), mogę rówież n o w e P o l o n e z y różnych tutejszych kompozytorów i inne próby kompozycji kazać przepisać i Panom posłać, jeżeli sobie Panowie tego życzą. Przypominam sobie też pomysł, który Panowie mieli: jedną z oper jakiegoś ulubionego poety dać do skomponowania i zaraz ją sztychować a potem dopiero dać ją do sprzedaży i do wykonania; dlaczego Panowie nie przeprowadzili tego zamiaru do skutku? ja przynajmniej nic o tem nie słyszałem.

Polecając się gorąco całej Rodzinie mam zaszczyt etc." —

W kilka miesięcy później, po odebraniu numerów muzycznej gazety o które prosił, pisze 30 października 1811 r. co następuje:

„Gazetę muzyczną z 1-go stycznia 1811 r. aż do 24 lipca włącznie odebrałem przed dwoma tygodniami — ale bez listu, tak że nie wiem, co Panowie myślą o mojej propozycji. Jestem Panom dłużny przyrzeczone sprawozdania o operze, o tutejszem życiu artystów i amatorów a zwłaszcza o tutejszych muzycznych gustach, w lecie ubiegłem byłem jednak zbyt zajętym bo jeździliśmy z polskiem towarzystwem (sc. operowem) do Gdańska, a jak Panom wiadomo, bez naszego pierwszego tenora Dmuszewskiego. Mogą sobie zatem Panowie wystawić moją pracę wobec tego że musiałem większą część dawanych w Gdańsku oper na nowo opracowywać. Tymczasem zaś, skoro Panowie na załączone sprawozdanie dadzą odpowiedź i porozumieją się z tutejszym nauczycielem śpiewu panem d e S a n t i s [3]) a on Pa-

---

[1]) Ma oznaczać oczywiście K a w a l e r o w i Legji honorowej. O swej znajomości z L e s u e u r e m, którego poznał w Paryżu przez d e L e n z a opowiada Elsner w swych pamiętnikach na str. 42 i nast.

[2]) Wiadomo iż w owej epoce wszyscy prawie wybitniejsi muzycy warszawscy jak E l s n e r, K u r p i ń s k i, skrzypek B i e l a w s k i, artysta opery L. D m u s z e w s k i należeli do lóż wolnomularskich; patrz: W i a d o m o ś c i M u z y c z n e, Warszawa, październik 1925 art. p. t.: W o l n o m u l a r s t w o p o l s k i e a m u z y k a. Materjały.

[3]) de Santis było nazwisko tenora opery włoskiej sprowadzonej do Warszawy jeszcze za czasów pruskich. Elsner w swych „Papierach" wspomina o nim kilkakrotnie (str. 44).

nom arje „en question" prześle, załączę rownocześnie kilka Polonezów skomponowanych przez tutejszych utalentowanych muzyków, amatorów etc. a zarazem nowe sprawozdanie tyczące opery polskiej, poprzedzone krótkim przeglądem. Przeczytałem[1]) artykuł p. t. Warszawa, i jestem Panom za zredagowanie go nadzwyczaj zobowiązany. Pochlebiam sobie, że Panowie postarają się przynajmniej podczas tej zimy dać do wykonania w Waszych Koncertach jedną lub dwie uwertury. — Gdybym wiedział że mogę się przysłużyć Panom kantatą skomponowaną do niemieckiego tekstu i że ją Panowie w tegorocznych zimowych koncertach dadzą do wykonania, kazałbym ją odpisać aby Panom (? wyraz nieczytelny) dać przykład w jaki sposób ja traktuję słowa. Tutaj wywołała ona dużą sensację. Była ona wykonaną po raz pierwszy w tym roku w Loży (wyraz nieczytelny). Wierzę też że publiczności kochającej muzykę i prawdziwym znawcom musi się spodobać, chociaż jej tekst nie jest najlepszy. Napisana jest na trzy głosy: tenor pierwszy, drugi i bas oraz na dwie partje solowe, akompanjament złożony jest tylko z dętych instrumentów oraz altówek, wiolonczel i basów[2]). W moich muzycznych opisach (Schilderung) musiałem zrobić przerwę aby tymczasem udzielić Panom kilku muzycznych wiadomości, które należą do artykułu tyczącego się występujących tutaj obcych artystów, donoszę zatem że: bezpośrednio po odjeździe braci (? nazwisko nieczytelne) zjawił się tu oboista G. Ferlendis z żoną, śpiewaczką włoską i dał publiczny koncert w Redutowej Sali, na którym następujące utwory wykonane były: Uwertura do Melodramatu „Mieczysław Ślepy I. Elsnera, Koncert na obój własnej kompozycji oraz Rondo alla pollaca na angielski rożek; w obu utworach wykazał p. Ferlendis dużą technikę i jeszcze więcej smaku".

Zapowiadanej dwukrotnie przesyłki zarysu opery polskiej nie uskutecznił Elsner jeszcze i w następnym liście z grudnia 1811 roku podając tego przyczynę oraz adresując list po raz pierwszy — nie do „firmy" lecz do „wielmożnego i wielce szanownego Pana Härtla". — List pisany jest w Warszawie 9 grudnia. — „Aby zadość uczynić panu de Santis, nie otrzyma Pan z załączoną przesyłką jego Arji, jeszcze i tym razem dziejów polskiej opery; przesyłka była spieszną z tego powodu że on pragnąłby bardzo jeszcze tej zimy ujrzeć swoje kompozycje sztychowane; w każdym razie to co przyrzekłem poślę jeszcze w tym miesiącu. Pan de Santis posyła Panu pocztą (fahrende Post) 3 małe Ariety i à conto **15** rb, co według jego rachunku, stosownie do życzenia Pana wynosi więcej niż połowę kosztów za 300 egzemplarzy, które on (? wyraz nieczytelny) pozostawia. Życzyłby sobie, aby Pan przysłał mu z tej liczby 200 a 100 zechciał wziąć w komis, albo pozwolił mu wybrać sobie za cenę tych stu, muzykę do śpiewu z pańskiego nakładu, dlatego też prosi Pana o przysłanie mu katalogu wszystkich pańskich muzykaljów. Równocześnie uprasza aby listów do niego nie ekspedjować pod adresem p. Monfriella, ale wprost albo do mnie albo do niego, inaczej bowiem opóźnia się ich doręczenie. Oto wszystko co dzisiaj Panu piszę, zapowiadając więcej na przyszłość wraz z przesłaniem moich myśli o przyczynie dla której tutaj tak mało się sprzedaje nut, i o sposobie jaki obmyślam, aby ten zbyt powiększyć". —

---

[1]) Oczywiście w „Allgemeine Musikalische Zeitung".
[2]) Takiego samego składu orkiestry (tj. bez skrzypiec) użył Elsner w swojem Stabat Mater op. 58 skomponowanem w 1848 r. (W. Sowiński: Diction. des Mus. Slaves et Polonais).

Mimo zapowiedzi i niewątpliwie szczerych chęci jeszcze w dwa miesiące potem (9 grudnia 1812 r.) pisząc list do Lipska nie przesyła Elsner sprawozdań z ruchu operowego Warszawy, lecz znów tylko korespondencję swoją w tym przedmiocie zapowiada; przyczem dodaje: „Upraszam aby myśli moich o obecnym stanie tutejszego teatru nie usunąć; byłbym nieraz już krytycznie o tych sprawach pisał, zachęcony przez wielu prawdziwych znawców muzyki etc., gdyby Gazeta polska nie przestała krytykować (? wyraz nieczytelny) umieszczonych przezemnie w drugiej tutejszej gazecie[1]) myśli moich oraz miłośników dobrego smaku; mimo też iż często o to byłem proszony, przestałem pisać po części dlatego, że owe Redakcje nie w najlepszej ze sobą stoją harmonji, i ja mógłbym dać sposobność rozdmuchania ognia.

Życzyłbym sobie aby to, co przezemnie podanem zostało w języku polskim, tak samo było wydrukowane. Mam nadzieję że pan Augustowski[2]) da Panom chętnie wyjaśnienia, mające na celu uniknięcie przestawienia liter. Skoro już raz jest w Gazecie Panów położona podstawa do tutejszych muzycznych korespondencyj, będzie mi teraz łatwiej dać Panom od czasu do czasu wiadomości o nowych tutejszych muzycznych wydarzeniach, wraz z krytycznemi uwagami. — Uwaga! Egzemplarz z dedykcją dla młodej hrabianki Sołtykówny powinien być egzemplarzem luksusowym na pięknym papierze".

Ciekawym do zanotowania jest fakt, że największe wydarzenie polityczne owych czasów: wyprawa Napoleona na Moskwę nie miała widocznie na potoczne życie warszawskie żadnego wpływu i może nawet o niej na razie mało wiedziano w Polsce, skoro Elsner mógł wtedy spokojnie w dalszym ciągu prowadzić swoją korespondencję z Lipskiem. Oto co pisze 16 lutego 1812 roku:

„Posyłając Panom kilka Polonezów, a mianowicie 6 Radcy przy Trybunale Chrząńskiego[3]), drugiego muzycznego dyrektora przy polskim teatrze Kurpińskiego i nauczycieli fortepianu: An. Stolpego i Deszczyńskiego[4]) (polonez tego ostatniego chociaż jeszcze nie drukowany jest najbardziej lubiany [Lieblings Polonaise] — tutaj nie był sztychowany). Uważam też za wskazane załączyć uwagę iż tutaj polonezy dzielą się na na dwa główne gatunki: Polonez do tańca oraz Polonez uważany jako kompozycja muzyczna (musikalisches Stück); tempo pierwszego gatunku jest tutaj nieco szybsze niż za granicą, tempo drugiego rozmaicie, jednak zawsze bardziej umiarkowane. — Z posłanych zatem 6 Polonezów Chrząńskiego należy cztery pierwsze uważać jako taneczne a dwa pozostałe jako Polonezy na fortepian. Mam nadzieję, że w marcu będę mógł Panom posłać więcej, tylko pragnąłbym wiedzieć, co Panowie już mniej więcej znają (? wyraz nieczytelny), aby nie kazać niepo-

---

[1]) W „Gazecie Warszawskiej".

[2]) Elsner pisze stale „Herr von Augustowski"; żadnych wiadomości o jego osobie nie udało mi się odnaleźć; w języku polskim mógł oczywiście podawać Elsner jedynie tytuły oryginalnych polskich oper oraz nazwiska artystów polskich.

[3]) O owym sędzi Chrząńskim (Chrzonskim), który musiał brać żywy udział w ówczesnem życiu muzycznem Warszawy, wspomina Elsner kilkakrotnie w swych Pamiętnikach (j. w.).

[4]) Józef Deszczyński (1781—1844) autor m. in. kwartetu smyczkowego c-mol z Polonezem jako częścią III (Poliński. Dzieje muzyki polskiej 191).

trzebnie przepisywać, a wogóle nie chciałbym Panom posyłać czegoś, co już gdzieindziej mogło być sztychowane. Jeszcze raz upraszam Panów wziąć pod uwagę to, co zaznaczyłem w poprzednim liście i napisać mi przynajmniej kilka słów, zanim Panom dalszy ciąg i zeszyt muzykaljów poślę; proszę też, jeżeli Panowie łaskawi, list ten przesłać mi pocztą i to wprost do mnie bo inaczej otrzymałbym go znowu o kilka tygodni później. — Gdyby Panowie chcieli dać do sztychowania również zeszyt innych Tańców polskich albo Mazurków, Krakowiaków i Kozaków, które o ile wiem (prócz mego Ronda) mało były drukiem publikowane, to mogę Panom najlepsze kazać zebrać. Również kilka zupełnie starych Polonezów z czasów Augustów a nawet z czasów Sobieskiego".

Należy przyznać, że Elsner mając na celu przedewszystkiem rozpowszechnienie swoich kompozycji, prowadził mimo to równocześnie wytrwałą propagandę na rzecz polskich utworów. Małoznaczna treść listu z 18 marca 1812 r. informuje wydawców lipskich o kilku koncertach, na których wykonanym został „mit Beyfall" szereg utworów Elsnera (bez bliższych szczegółów).

Ważniejszym a zwłaszcza ciekawym w treści jest list z 10 czerwca tegoż roku. Dziękując za odbiór przesyłki nut zwraca Elsner uwagę, że „sztych warszawski" wypadłby lepiej. Aby Pana (list adresowany jest do p. Härtla) na większej ilości przykładach o tem przekonać poślę obok zebranych dla Pana Polonezów, Mazurków etc. egzemplarz tanio tutaj wydanych zeszytów zawierających Arye p. de Santis. Co się tyczy uwagi pańskiej, w sprawie ostatnio posłanych Panu Polonezów, a to że niektóre z nich są na znanych tematach, to muszę powiedzieć, że nawet pomiędzy ostatnio przez Panów wydanymi, podobne się znajdują, jak naprzykład Nr. 13 z Przerwanej Ofiary [1]) to samo nr. 20 i kilka innych z tematami nam tutaj znanych oper. W Niemczech jest moda, by wszystko, co się ogólnie podoba, układać w wyciąg fortepianowy, a tutaj zamieniać na Polonez [2]), a chociażby to było bardzo (...wyraz nieczytelny), to się podoba. Co kraj — to obyczaj, a nie zawsze się zdarza, że jest podanem źródło, z którego czerpał autor opracowania; ponieważ zwykle jest ono nam tutaj znane, więc nie jest to uważanem za potrzebne, a w końcu kiedy czas zatrze w naszej pamięci oryginalną myśl, to zostaje Polonez, już znany jako narodowy Polonez. Nazwisko kompozytora trzech Polonezów, które Panowie mają zamiar sztychować pisze się Kurpiński [3]); jest on drugim dyrektorem muzycznym polskiego teatru. Szósty Polonez Chrząńskiego, który tu się podoba, pozostawiłem tak, jak go autor sam napisał, gdyby jednak miał być sztychowany, to musiałby akompanjament, a w wielu miejscach akordy inaczej być uło-

---

[1]) Najsłynniejsza swego czasu opera P. Wintera (1754—1825), która i u nas wielkiem cieszyła się powodzeniem.

[2]) W związku z ową panującą wówczas u nas modą warto przypomnieć, że widocznie stosując się do niej 15-sto letni Chopin pod wrażeniem premiery Cyrulika sewilskiego Rossiniego napisał Poloneza osnutego na tematach tej opery (patrz list do J. Białobłockiego z listopada 1825 r.).

[3]) Zawiązany wówczas za pośrednictwem Elsnera stosunek Kurpińskiego z firmą Breitkopfa i Härtla, miał w dalszym ciągu korzystne dla naszego kompozytora następstwa; z czasów swej podróży po Europie odbytej w r. 1823, notuje Kurpiński wizytę w Lipsku u pana Härtla dodając iż: „p. Härtel kupił moje dzieła za 400 franków" (patrz: Wspomnienia Karola Kurpińskiego w podróży 1823, Dr. Z. Jachimecki 1911).

żone[1]). Pragnąłbym wiedzieć czy Pan posiada już oryginalne fortepianowe Polonezy Stolpego, które tutaj najbardziej bywają grywane, o ile wiem, dał on jeden egzemplarz panu H. Rielerich (?) z przeznaczeniem, aby doszedł do Lipska. Jeżeli jeszcze nie były nigdzie sztychowane, to sądzę, że Pan będzie mógł coś z nimi zrobić". — Z zakończenia listu dowiadujemy się, że korespondencja o polskiej operze została nareszcie przesłana; nie znajdujemy jej niestety wśród listów, ale znajdujemy bliższą o niej wzmiankę w następującym liście z dn. 14 września 1812 r.:

(Z listem obecnym) „otrzyma Pan dokończenie repertuaru polskiej opery. Żeby nie było kłopotu z nazwiskami autorów podanych dzieł, przesyłam Panu z wydanych przez Suflera noworoczników te, które się dotychczas ukazały w druku, a które wraz z portretem przedsiębiorcy zawierają to wszystko, co ja w prędkości jaż wcześniej spisałem i zebrałem; przepraszam, że zajęcia moje nie pozwoliły mi przesłać ich w doskonalszym stanie opracowania, w każdym razie pochlebiam sobie, że Pan będzie z nich zadodowolonym, ponieważ redakcja muzycznego pisma będzie mogła korzystać z tych danych i w ten sposób będą nawiązane nici z muzyką naszego teatru, obecnie też mogę już Panu łatwo wskazać, co się nowego w naszym teatrze dzieje i utrzymać się na równi z inną korespondencją. Że Pan ją otrzyma później, niżbym sam sobie tego życzył, winą mój i mojej rodziny niedobry stan zdrowia; teraz jednak czujemy się już dobrze. — Posyłam Panu końcowy chór z jednej sztuki teatralnej, do której skomponowałem śpiewy oraz Uwerturę, następnie sekstet wokalny i początek Finału. Sztuka ta jest wspomniana w załączonym repertuarze a muszę się Panu przyznać, że początkowo miałem zamiar więcej jeszcze z niej dać do skopjowania wobec tego, co pisała o niej nasza Gazeta etc., ale musiałem zaniechać zamiaru z braku czasu a nie chciałem dłużej zwlekać z mem przyrzeczeniem[2]). Otrzyma Pan również kompletny zbiór polonezów p. Aloizego Stolpe[3]), brata tego, którego Panu posłałem na prośbę Fantazję (jako nowość); należą one tutaj do najulubieńszych. Do mych ostatnich uwag o Polonezach dodaję jeszcze kilka przykładów aby dać wyobrażenie o formie i przemianach Polonezów. — Przepisałem dla Pana jeden stary Polonez wzięty z bibljoteki muzycznej zmarłego muzyka, zawierającej zbiór dawnych Polonezów. W owych czasach (?) Polonez nie posiadał jeszcze drugiej części, tylko powtarzano tę samą melodję w dominancie i powracano do toniki. Do dziś dnia jeeszcze można znaleźć ten zwyczaj w Polsce, na wsi. Następnie, Polonez późniejszej kompozycji posiada część drugą, ale nie ma Tria, potem dopiero w czasach królów Saskich zjawia się Polonez, (z częścią) która już wówczas ten tytuł nosiła. Widzi się więc, jak z czasem Polonez coraz

---

[1]) Łatwo z tych słów wywnioskować, że pan Radca Trybunału Chrząński należał do rzędu tych utalentowanych amatorów, licznych w owej epoce, których utwory cieszyły się u nas powodzeniem mimo swych technicznych braków.

[2]) Trudno określić o jakiej sztuce wspomina tu Elsner; był to może: „Rzym oswobodzony" skomp. w 1809 r.

[3]) Sowiński w D. do M. P. S. (str. 523) wzmiankuje, że Stolpe Aloizy wydał w Lipsku większą ilość utworów cytowanych w Allgem. Musik. Ztg. — Bratem jego był Antoni, śpiewak opery i pianista a ojciec bardzo utalentowanego kompozytora również Antoniego Stolpe, który zmarł w 1872 roku w 21 roku życia, pozostawiwszy szereg utworów poważne rokujących nadzieje. (Poliński).

bardziej się rozszerza (grösser geworden ist) i to tak, że obecnie czasami staje się podobnym do Ronda, Symfonji etc. [1]). Przyczyna tego leży być może w tej różnicy, iż przedtem mógł być Polonez jedynie tańcem o kilku narodowych „pas" („nationale Schritte"), kiedy tymczasem obecnie należy go uważać jako odpowiednio ułożony („geordneter") marsz w sali balowej. Końcowy takt, którym Polonez (wraz z późniejszym [? wyraz nieczytelny] w drugiej części) odróżnia się od innych podobnych tańców, jak Taniec około słupa na Śląsku, Morawach etc. nie powinien dla wspomnianego powodu, zbyt często być słyszanym [2]). Otrzyma Pan również będące tutaj w użyciu Mazurki i Krakowiaki, które tak pozostawiłem jak u nas z rąk do rąk przechodzą („wie sie hier von Hand zu Hand kommen"); jeżeliby jednak Pan miał zamiar je sztychować, należałoby, jak myślę, opatrzyć je nieco doskonalszym akompanjamentem. — Tego lata nie dał się u nas słyszeć żaden artysta, prócz pana Wunder, który kiedyś był słynnym basistą, a który wspomożony przez muzycznych braci (przyjaciół) dał koncert w dużej Sali tutejszej Loży, a to dlatego, że w lecie mógłby trudno pokryć koszta publicznego występu. Miał on wprawdzie powodzenie, należy jednak żałować, że główna zaleta, jaką był piękny jego głos, z powodu wieku, znacznego doznała uszczerbku. K. Kurpiński przyrzekł mi w najbliższym czasie przepisać kilka Polonezów, i on też jest trochę winien memu opóźnieniu, inaczej bowiem otrzymałby Pan te rzeczy już przed kilku tygodniami".

Tu w korespondencji następuje dłuższa przerwa, którą nareszcie możemy sobie wytłumaczyć owym ważnym momentem dziejowym: odwrotem Napoleona z pod Moskwy i przygotowywaniem się Niemców do odwetu, który miał wkrótce nastąpić pod Lipskiem. Dziwniejszem natomiast wydaje się, że Elsner jakby sobie z tego wszystkiego nie bardzo zdawał sprawę, ponieważ list następny pisany blisko po półtorarocznej przerwie zaczyna od reklamacji, że nie otrzymuje od swych korespondentów odpowiedzi. Czekał zresztą długo aż zdecydował się 5-go marca 1814-go roku napisać:

„Nie chcę dłużej milczeć, chociaż to Panowie ponoszą winę tego milczenia. Oczekuję jeszcze napróżno dwóch odpowiedzi na listy z 1812 roku — nie otrzymałem numerów Gazety Muzycznej — nie wiem czy Panowie wydrukowali to, co o polskich operach (trzykrotnie) posyłałem. Tymczasem mogę zapowiedzieć, że już rozpocząłem drugi rodzaj korespondencji — i to tak dalece, że jestem w stanie posłać Panom początek (który mi zawsze najwięcej trudności sprawia i roboty kosztuje) Historji Muzyki i słynnych swego czasu Muzyków. — Powinny się one już w starym Lexykonie Gerbera znajdować (nowego posiadam tylko część pierwszą) — wątpię jednak czy Gerber posiadał te wiadomości skoro nawet w Forkla „Historji Muzyki" jest wspomnianem jedynie nazwisko Tylkowski (?) (nazwisko zupełnie nieczytelne) etc. A przecież już w pierwszej połowie XVI-go wieku był profesorem Muzyki i greckiego języka na Uniwersytecie Krakowskim Liban z Lignicy Georgius, Libanus Lignicencis. Obecnie w teatrze naszym ukażą

[1]) Warto wziąć pod uwagę to zdanie Elsnera, w związku z utartem u nas tradycyjnie mniemaniem, że doprowadzenie Poloneza do dużej — niemal symfonicznej — formy było wyłącznym pomysłem Chopina.

[2]) Zdanie nie zbyt jasno wyrażone; może być iż Elsner uważał że znane rytmiczne akcenty w dwóch ostatnich taktach Poloneza nie nadają się do choreograficznego pas Poloneza - marsza.

się wkrótce nowe Opery, nawet kilka polskich. — Była również kilkakrotnie wykonywaną ostatnio muzyka kameralna i muzyka kościelna (tj. muzyka w kościele), o którejby należało coś nie coś napisać, ale bez zamówienia czynić tego nie chcę".

Do listu powyższego załączoną jest długa lista kompozycji, które Elsner zamawia u wydawców, nie tylko dla siebie — ale i dla Stolpego oraz prawdopodobnie dla różnych amatorów i muzyków warszawskich. Lista ta przedstawia charakterystyczny przyczynek do wiadomości o potrzebach artystycznych ówczesnej Warszawy, oraz o zadziwiającej nas dzisiaj liczbie Polonezów, jakie firma Breitkopfa i Härtla w owej epoce wydawała. Oto lista zamówionych przez Elsnera nut i książek: Sonaty i Sonatiny Steibelta; dla pp. Stolpe i Elsner: 8 sonat Rodego, Duseka i Cramera, ponadto jedna sonata Beethovena op. 69; Albrechtsberger Anweisung zur Komposition; d' Alembert Einleitung; Chladni Lehrbuch der Akustik; Marpurg Anfangsgründe der theoretischen Musik; Schlimbarth Über die Struktur etc.; Singschulen 3 Bände, Singübungen (nie podane czyje); Beethoven Missa à 4 voci, 3 Hymnen op. 86; Telemann Beitrag zur kirchlichen Musik in geistlichen Chören etc. für die Orgel; Winter[1]) „Die Erlösung des Menschen", mit unterlegtem Stabat Mater; dtto Die Macht der Töne; dtto 3 Sonatinen Gelinek Une Polonoise favorite; Kurpiński 6 Variations op. 1; Gabler 3 Polonoisen à 4 Mains op. 30; Kaczkowski Polonoise Nr. 1[2]); Kurpiński Polonoise Nr. 1; dtto dito Nr. 2; Okonsky Mazur et Krakowiak, Steinmaker 4 Polonoisen à 4 mains; Stolpe Al. 15 Polonoisen liv. 1; Stolpe Al. dtto liv. 2; Portrety od Albrechtbergera do Zumstega[3]).

W kilka miesięcy później, dnia 7-go września tegoż roku, prosi Elsner znowu o dalszą przesyłkę następujących nut: J. Haydn: Messen i Te Deum; W. A. Mozart: Msza Nr. I; G. Händel: Messias; I. S. Bach: Achtstimmigen Motetten; I. S. Bach: Missa 8 voci; Jomelli. Miserere. Te suche spisy zamówień Elsnera, mają dla nas swoją wymowę i znaczenie. Wskazują nam bowiem nietylko na jego i jego kolegów jak Stolpego poważne gusty muzyczne ale również zwracają uwagę na fakt, iż zainteresowanie się teoretyczną i historyczną wiedzą nauczyciela Chopina i ówczesnych warszawskich muzyków były daleko głębsze i wszechstronniejsze niż to się zwykle dotychczas o owych muzykach myślało i pisało.

Tymczasem wypadki polityczne zmieniły fizjonomję polityczną Warszawy — Elsner, który już w roku 1813 notował w swoich zapiskach iż „nareszcie dostaliśmy się pod ojcowskie panowanie błogosławionej pamięci cesarza Alexandra I-go[4]), nie omieszkał podzielić się z Breitkopfem i Härtlem swoją radością z powodów decyzji wiedeńskiego kongresu. Pod datą 5 kwietnia 1815-go roku, załatwiwszy poprzednio sprawę wydawnictw swego przyjaciela śpiewaka de Santis pisze co następuje:

„Wczoraj (to jest 4-go kwietnia) nastąpiła tu równocześnie w Teatrze

---

[1]) autor „Przerwanej Ofiary" (patrz wyżej).

[2]) Może ten sam Polonez, o którym tak gorącemi pochwałami pisał Chopin w liście do J. Białobłockiego (z 15 maja 1826 r.).

[3]) Lipska firma wydała w owym czasie serję portretów muzyków współczesnych w alfabetycznym porządku.

[4]) „Z papierów po Elsnerze".

i publicznie proklamacja Królestwa Polskiego; bliższe szczegóły przeczytają Panowie już zapewne w gazetach, zanim słowa niniejsze do rąk ich dojdą. To radosne wydarzenie stało się nam zresztą wiadomem, jak dotychczas, jedynie przez Wielkiego Księcia Konstantego. Moje Te Deum laudamus, które ja z okazji odbyć się mającej uroczystości skomponowałem, może być zatem obecnie wydane, zapytuję się więc czy Panowie zechcą się podjąć wydrukowania. Przytem pochlebiam sobie i mam nadzieję, że (sc. utwór ten) powinien znaleźć wielu odbiorców — nawet w Niemczech. Aby Pan zdał sobie sprawę z rodzaju moich kompozycji posyłam odpis 8-mio-głosowego Veni Creator, które napisałem dla berlińskiej Sing-Akademji — a które zyskało sobie zbyt wiele (zu viel Lob) pochwał od profesora Z e l t e r a; obecnie czekam jeszcze na sądy R o c h l i t z a i S c h i c h t a". (Następuje zdanie nie zupełnie jasne wskutek nieczytelności paru wyrazów). „Przy sposobności muszę zaznaczyć, że mnie do tej kompozycji natchnęła (wyraz nieczytelny), z jaką niemieccy wojownicy (Krieger) przyczynili się do tego wypadku (Strich) i że ją właśnie przed bitwą pod Lipskiem napisałem. — Mam zamiar ją wręczyć X. Adamowi Czartoryskiemu w którym przewiduję protektora naszego muzycznego Związku. Ta muzyczna Instytucja będzie nosiła tytuł: Towarzystwo przyjaciół religijnej i narodowej sztuki muzycznej; na uroczystość otwarcia będzie wykonanem Veni Sancte (4 głosowe z orkiestrą) (partytura może obejmować 5 arkuszy), Msza H a y d n a Nr. 2 C-dur, Motet M o z a r t a Nr. 1 a na Graduale Allegro z Symfonji H a y d n a".

Wspomniane kompozycje Elsnera, które jak zapowiadał autor, zostały wręczone przez niego X. A. Czartoryskiemu, znajdują się dzisiaj w Archiwum Muzeum XX. Czartoryskich w Krakowie. Księga podłużna, oprawna w czerwony aksamit, zawiera kaligraficznie napisaną partyturę orkiestrową noszącą na pierwszej stronicy tytuł:

H Y M N

VENI CREATOR

NA OBCHÓD OTWARCIA

TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ MUZYKI

R E L I G I J N E J I N A R O D O W E J

W DNIU 12 STYCZNIA 1815 R.

ułożony i ofiarowany

JAŚNIE OŚWIECONEMU XSIĘŻĘCIU JMCI

A D A M O W I C Z A R T O R Y S K I E M U

Senatorowi Państwa Ross. Członkowi Rządu
Namiestniczego Król. Polskiego & & &

przez

JÓZEFA ELSNERA

(Skład orkiestry obejmuje prócz kwartetu: flety, Oboje, Fagoty, Corni, — w zakończeniu od 27 str. począwszy dodane są 2 Clar. [oczywiście Clarini = Trąby], Timpani, Trombone).

Druga partycja, również wielkiego formatu (in 4-to — stojące), ma tytuł:

HYMNUS AMBROSIANUS

NOVA MUSICA

DIE VI CAL. JULII MDCCCXV VARSOVIAE

IN ECCLESIA CCHOLARUM PIARUM DECANTATUS NOMINE

INSTITUTI MUSICI

D. D. D.

FIDELIS SUBDITUS JOSEPHUS ELSNER

Partytura stron 81 — skład orkiestry: 2 flety, 2 oboje, klarnet, fagot, corni, clarini, timpani, trombone, kwintet smyczkowy i chór mięszany 4-ro głosowy.

Nie wiemy dokładnie, jaką odpowiedź otrzymał Elsner od Breitkopfa i Härtla na swoje propozycje, w każdym jednak razie dowiadujemy się, że nie była odmowną, ponieważ w kilka miesięcy później, w liście z dnia 18 lipca 1815 roku zawiadamia on swoich korespondentów, że „wysyła im Partyturę Veni Sancte Spiritus jak również Partyturę Te Deum wraz z dedykacjami do sztychu albo do druku (co Pan będzie uważał za najlepsze)". Podając kilka szczegółów technicznych tyczących wydawnictwa pisze: „In te Domine speravi kończy się pierwszym motywem („mit dem ersten Gedanken"), który jednak ponad zwyczaj skróciłem dlatego aby „non confundar in aeternum" nie było za często słyszane a to z tego powodu, że owo „non" zbyt łatwo przekształca się w komiczne „no, no" Włochów, a pozatem nie chciałem popaść w błąd Paisiella (sic), który swoje znane Te Deum [1]), skomponowane z okazji Polskiej Konstytucji Trzeciego Maja, zakończył czterema: „non"; a więc „Te Deum laudamus — non", co daje do myślenia etc., że i co do Konstytucji — nie. W rezultacie jeżeli wolno kompozytorowi mieć przeczucia, to jego Te Deum miało więcej proroczą niż muzykalną wartość, bo Konstytucja służyła Partjom i... (wyraz nieczytelny może: starb)".

Ocenę dzieł swoich pozostawia Elsner krytykom i pragnie, aby zaraz były dane do sztychowania. W jakiej formie Breitkopf i Härtel odpowiedzieli nareszcie na życzenie Elsnera, dowiadujemy się z listu pisanego w niespełna dwa miesiące później. Dnia 9 września (1815 r.) pisze Elsner:

„Jestem zadowolony z tego, że Panowie każą drukować 200 egzemplarzy, z czego ja dla siebie będę potrzebował 50, bo wątpię abym w Polsce mógł więcej rozsprzedać, upraszam zatem pozostałe egzemplarze w imieniu Panów dać gdziekolwiek w komis, z więcej bowiem niż jednej przyczyny muszę Panów prosić, aby występowali jako wydawcy, chociaż ja ponoszę żądane koszta (sc. wydawnictwa). Jedną z najważniejszych przyczyn jest ta, iż gdyby się tutaj dowiedziano, że to jest moje własne wydawnictwo, spotkałbym się z zarzutami ze strony patrjotycznych miłośników sztuki, że nie tutaj kazałem sztychować nuty etc.; tem większymi, że ja sam właśnie jestem

---

[1]) Paesiello Giovanni (1741—1816). Wiadomości podanej przez Elsnera nie udało mi się nigdzie sprawdzić; Riemann podaje w spisie utworów P., Te Deum na dwa chóry ale bez daty powstania. Sowiński w D. M. P. S. wspomina jedynie o tem, że pobyt Paesiella w Warszawie zaznaczył się skomponowaniem Oratorium: Męka J. Chrystusa (do tekstu Metastasia), napisanem na specjalne żądanie króla Stanisława Augusta.

twórcą projektu, aby obecnie nuty sztychowało się i wydawało też w Warszawie [1]); ale bezwątpienia lepiej jest wędrować z Lipska niż z Warszawy, aby tu i ówdzie łatwiejszy zdobyć sukces".

List swój kończy Elsner prośbą o przysłanie mu egzemplarzy na lepszym papierze, za które zaraz zapłaci oraz zapowiada, że „nieco później pośle listę muzykaljów do zamówienia na najbliższych Targach. Następuje Post scriptum: „Co do koncertu i rzeczy, która dotyczy F i e l d'a, nie mogę jej Panom posłać, ponieważ pani S z y m a n o w s k a, która posiada głos fortepianowy (sc. koncertu) jest jeszcze na wsi i dopiero z końcem tego miesiąca wraca do Warszawy — gdyby zatem młody M a y e r grał tenże (sc. koncert) tutaj, zanim ja będę w Lipsku, i gdyby Panowie nie mogli go od niej (sc. pani Szymanowskiej) otrzymać a wystarczyłby Panom głos fortepianowy obligato (obligato Clavier-stimme), to proszę mnie o tem powiadomić, a Panowie go zaraz otrzymają".

Hipokryzję wobec „patrjotycznych miłośników sztuki", którą przykro trochę nam skonstatować u prawego Elsnera, można tylko wytłómaczyć jego dużemi ambicjami kompozytorskiemi, do których zrealizowania każdy środek zdawał mu się dobrym.

Po liście wrześniowym z 1815 roku następuje w korespondencji długa, bo trzyletnia przerwa; czy była ona istotną czy też listy z tego okresu zaginęły, trudno nam dzisiaj rozstrzygnąć; ten drugi wypadek jest jednak najprawdopodobniejszy, ponieważ następny list z 24 czerwca 1818 r. utrzymany jest w normalnym toku poprzednich korespondencji:

„Zawsze w oczekiwaniu kilku wierszy od Panów, opóźniałem napisanie tego listu. Będąc Panom dłużny małą sumkę, ale mając z racji wydanych przez Panów „Te Deum" i „Veni Creator" ciągłe z Panami obrachunki, zwlekałem z roku na rok z uregulowaniem długu, w nadziei że w przejeździe (rozumie się przez Lipsk, przyp. wyd.) Panów odwiedzę. Obecnie pragnę ten rachunek ostatecznie uregulować a następnie dowiedzieć się, czy moja S y m f o n j a b - d u r, poświęcona hrabiemu Rokickiemu, już się ukazała albo czy jest w trakcie ukazania się, czego stosownie do ostatniego listu nieboszczyka, mogę oczekiwać [2]). Jeżeliby jednak po śmierci hrabiego Panowie zaniechali tego zamiaru to proszę mnie o tem zawiadomić, abym mógł się inaczej rozporządzić. W obu pierwszych przypadkach upraszam Panów o przysłanie mi 25 egzemplarzy, płatnych gotówką. Pragnąłbym też mieć niezwłocznie dotyczącą odpowiedź, bo do tego zamówienia dołączyłbym jeszcze inne. — Dla domowego śpiewaczego zespołu (jeżeli taki istnieje) proszę przyjąć odemnie w drobnym podarunku, jako muzyczną nowość dla dowolnego (beliebig) użytku, dwa utwory („zwey Piecen"), które tu ostatnio zostały wydane. — Proszę mnie łaskawie polecić Redakcji Muzycznego pisma Panów i usprawiedliwić równocześnie, że o tutejszem życiu muzycznem tak głębokie zachowuję milczenie, że je zachowywać muszę z racji drażliwości polskiej (dosłownie drażliwej polskości: „reizbarer Polonismus"), dzięki której obecnie nasze pisma, zwłaszcza w zakresie muzycznym wypowiadają się stronniczo, usiłując nawet krzywdzić talent H u m m l a jako niemca,

---

[1]) Sprawę owej sztycharni omawia Elsner szeroko w swoich: „Papierach"... str. 29 i nast.

[2]) Symfonja ta jako op. 17 znajduje się istotnie w spisie wydanych przez Breitkopfa i Härtla utworów Elsnera (patrz Les Musiciens polonais et slaves S o w i ń s k i e g o str. 173).

aby panią Szymanowską chociaż mniejszej wartości — jako Polkę — podwyższyć. Lipiński jest tu uważany za non plus ultra, jako że ze swych skrzypiec dobywa nowe, nieznane tony, i ponad najwyższe nuty, jeszcze wyżej sięga etc. Według Gazety polskiej łączy on jako kompozytor (? ? ?) talenty wszystkich zmarłych i żyjących muzyków. Ale to co się wywyższa, nie koniecznie musi być wywyższone... („Doch aufgehoben, ist nicht aufgehoben"). Jeżeliby mi też w bliższym czasie okoliczności nie pozwoliły w moich sprawozdaniach móc się wypowiedzieć ze swobodą o dobrem i o złem, choćby tylko dorywczo, to prześlę Panom inne przyczynki („Beyträge"), przedewszystkiem tyczące moich wykładów o muzyce. W oczekiwaniu rychłej odpowiedzi

Józef Elsner
zwyczajny Profesor warszawsk. Uniwersytetu i Rektor Muzycznego Konserwatorjum.

Podpisując się pleno titulo dał równocześnie Elsner lipskim wydawcom w ten sposób wiadomość o swojem nowem stanowisku w Warszawie, na które w tymże roku został powołanym [1]). W związku z treścią powyższego listu trudno nam się jednak oprzeć uczuciu pewnego niesmaku, że Elsner, mając może rację zwalczania przesadnego szowinizmu w niektórych sądach artystycznych gazet warszawskich, zwierza się z tych swoich myśli właśnie przed... niemcami; a jego potrójne znaki zapytania przy nazwisku Lipińskiego nie zdradzają też bezstronności sądu, bo bądź co bądź Lipiński w owej epoce, choć w początkach swej karjery, mógł już niewątpliwie zapowiadać tę świetną wirtuozowską przyszłość, jaką zdobył wkrótce potem oraz talent kompozytorski — nieco jednostronny — ale w kilku koncertach skrzypcowych zdradzający doskonałe poczucie techniki kompozytorskiej zastosowanej do instrumentu.

W krótkim liście z 20 grudnia t. r. prosi Elsner o udzielenie wiadomości „o naszym poczciwym pianiście i kompozytorze Würflu" dodając, że „nawiązanie z nim przyjaznych stosunków nie będzie bez korzyści". Siedmiomiesięczna przerwa w korespondencji przesuwa nas aż do 20 lipca 1819 r.: „List Panów z dnia 20-go października 1818 odebrałem dopiero po siedmiu miesiącach, bo przez niedopatrzenie leżał u Klukowskiego. Proszę o przysłanie partytur nowych oper: Due Gemelli Guiellmi'ego [2]) — L' Inganno Felice [3]) i Elizabeta Rossiniego; inne wskazane mi opery, z wyjątkiem Numy Pompiliusza, są już w posiadaniu naszego Teatru". W dalszym ciągu powraca Elsner znowu do projektu założenia przez siebie Handlu muzykaljów tylko czeka na wybudowanie nowego gmachu Konserwatorjum. „Plan mój" — pisze — „jest już przyjęty i w roku przyszłym będzie już stał odpowiedni budynek, mam też nadzieję, że resztę sprawy będę mógł z Panami ustnie omówić". Na zakończenie prosi Elsner o zwolnienie go z dalszych korespondencji z powodu zbyt licznych zajęć i donosi, że „prosił Würfla aby go zastąpił" — oraz dodaje: „Wystąpił tu z koncertem

---

[1]) Patrz „Z papierów po Elsnerze" str. 61.

[2]) Guglielmi Pietro (1727—1804): ze 115 oper tego autora Due Gemelli miały należeć do najlepszych (Riemann, Lexikon).

[3]) Opera Rossiniego: L' Inganno felice skomponowana w 1812 roku została wystawiona w Warszawie w lutym 1820 r. (Hösick: Chopin Życie i twórczość 1904).

młody Mozart[1]), obecnie jest tu pani Borgondio. — Panu Rochlitzowi ukłony".

W dwa miesiące później, 15 września tegoż roku, pisze znowu Elsner do Breitkopfa i Härtla, przejęty głównie sprawą swego składu nut. Oczekując na przysłanie mu zamówionych w poprzednim liście Oper, prosi o „zwerbowanie kupców", którzy przybędą na targi (sc. do Lipska) i o przysłanie niezwłoczne wozem pocztowym jednego lub dwóch zamówień. „Konkurencję mi zrobił" — pisze Elsner dalej — „handlarz muzykaljów i przedmiotów sztuki (Musik und Kunsthändler) Zethron (?) z Wiednia, obecnie tutaj profesor sztuki greckiej; zdaje się, że będzie on robił dobre interesa, to znaczy, że dużo sprzeda nut, a to dlatego, że się lepiej umie wziąć do tutejszych artystów niż p. Klukowski, choć ja na tego ostatniego nie mogę się skarżyć. To jego (sc. Zethrona) powodzenie będzie zdaje się przeszkodą w zrealizowaniu mego projektu założenia składu nut..."

W niespełna tydzień później 21-go września pisze Elsner znowu z prośbą o wskazanie mu, które z najnowszych Oper mogą bez wielkich trudności znaleźć w naszym teatrze zastosowanie. „Oczekujemy tu" — pisze dalej — „pani Catalani. Skoro tylko ją usłyszę, prześlę wraz z dalszym ciągiem bezwłocznie Panom i Ich pismu mój sąd o niej; najlepsze mniemanie, pomijając famę, dał mi o niej Tomaszek[2]) w Wiener Musikalische Zeitung; nie pragnąłbym mieć innego. P. Rochlitzowi moje uszanowanie.

Nie wiemy jaki sąd wydał Elsner o pani Catalani, która przybyła do Warszawy w końcu tegoż roku i wystąpiła 4-go grudnia z pierwszym koncertem, powitana wielkimi zachwytami przez prasę miejscową; na liście z września 1819 roku kończy się bowiem korespondencja Elsnera z firmą Breitkopfa i Härtla. W swych pamiętnikach przesuwa Elsner datę przerwania korespondencji na okres o wiele wcześniejszy, przedstawiając sprawę[3]) w ten sposób, że w roku 1805 zaznajomiwszy się w czasie swej podróży po Europie, w przejeździe przez Lipsk, z pp. Breitkopfem i Härtlem, zobowiązał się „donosić im listownie wszystko coby (w Polsce) zaszło godnego uwagi i wzmianki we względzie muzycznym"; w myśl tego przesyłał wydawcom muzycznej gazety życiorysy różnych sławnych muzyków Polaków — dawniejszych i współczesnych; wydawcy jednak z tych korespondencji nie skorzystali. „Spostrzegłszy to", tłómaczy Elsner, „zaniechałem korespondencji dotykających tego przedmiotu, a poprzestałem na przesełaniu ogólnych wiadomości o muzyce. Tu znów, niestety, znalazłem się między młotem a kowadłem. Czytelnicy tutejsi nie byli zadowoleni, bom nie wszystko chwalił, tamtejsi redaktorowie wątpili o udzielanych im drobnostkach, dowodząc tego zapytaniami i wykrzyknikami, więc po latach kilku zarzuciłem i ten rodzaj korespondencji, która i tak w wielu względach dużo mi nieprzyjemności sprawiła; zwłaszcza, gdym się przekonał, że Powszechna Muzyczna Gazeta, była raczej gazetą do powszechnego rozkupienia..." W relacji tej widzimy pewne niedokładności pomijając już owe „lat kilka", które były okresem znacznie dłuższym, trwającym do 1819-go roku.

---

[1]) Wolfgang Amadeusz (syn wielkiego Mozarta) urodzony 1791 zmarły 1844, był pianistą i kompozytorem; długie lata mieszkał we Lwowie jako nauczyciel i dyrektor założonego przez siebie Stowarzyszenia św. Cecylji; dawał koncerta w większych miastach Polski.

[2]) Jan Wacław Tomaszek (1774—1850) znakomity czeski organista nnauczyciel teorji i wzięty swego czasu kompozytor.

[3]) Z papierów po Elsnerze j. w. str. 33.

Jeżeli też powyższa korespondencja Elsnera nie przynosi żadnych nadzwyczajnych rewelacji to rzuca ona dosyć ciekawe światło, z jednej strony na rozpowszechnienie w epoce Księstwa Warszawskiego polskich kompozycji w Niemczech, z drugiej — przedstawia nam działalność Elsnera a zwłaszcza jego charakter bardziej szczerze i bardziej bezpośrednio, niż to ma miejsce w jego pamiętnikach.

Dr. Alicja Simonówna (Warszawa).

Życie muzyczne w świetle „Pamiętnika" Józefa hr. Krasińskiego.

Pomiędzy rękopisami Bibljoteki Ordynacji Krasińskich znajduje się pod numerem 5805 „Pamiętnik" Józefa Wawrzyńca Krasińskiego, syna Kazimierza, w. oboźnego koronnego, ur. w r. 1783 w dobrach Zegrze i zmarłego w Krakowie w r. 1845.

Pamiętnik ten obejmuje 17 tomów tekstu oraz jeden tom skorowidza[1]) i przechowywany był dawniej w rezydencji radziejowickiej Krasińskich. Pełny tytuł brzmi: „Pamiętnik czyli wspomnienia i znaczniejsze wypadki życia mojego, zaczynające się od urodzenia mego 1783 roku, a pisane i zbierane w r. 1838".

Autor „Pamiętnika" poprzedza wspomnienia swoje wstępem poświęconym wiadomościom o „familji, domownikach i przyjaciołach rodziców", a kończy na wydarzeniach z listopada 1844 r., t. j. na krótko przed swoją śmiercią.

Skorowidz obejmuje jednak przedmioty tylko do r. 1840. Dzięki temu prawdopodobnie przy publikowaniu wyjątków z „Pamiętnika" w „Bibl. Warsz." 1912 r. (tom II, str. 409) podano, że wspomnienia sięgają do r. 1841.

Zebrany materjał został ułożony przez Krasińskiego w r. 1838, a więc w wieku dojrzałym i to na podstawie notatek dawniej uczynionych. Naogół ma się wrażenie, że pamięć w ogólnych zarysach nie zawiodła pamiętnikarza i że mamy przed sobą wiadomości autentyczne z epoki, w której żył Krasiński i działał jako obywateel, autor dramatyczny i członek Dyrekcji Teatrów w Warszawie.

„Pamiętnik" zawiera tak wiele ciekawych szczegółów z okresu bogatego w arcyważne wypadki dziejowe, że tematy w nim poruszane ściągały na siebie uwagę szeregu badaczy. Niektóre wyjątki z „Pamiętnika" ukazały się też drukiem[2]). W publikowanych ustępach spotykamy tematy nietylko ściśle

---

[1]) Tom I obejmuje lata 1783—1802, t. II 1802—09, t. III 1809—12, t. IV 1812—14, t. V od połowy 1819—22, t. VII 1823— do poł. r. 1826, t. VIII od poł. r. 1826— do maja r. 1829, t. IX od maja 1829— do końca maja 1831, t. X od 1-go czerwca 1831— do końca roku, t. XI od pocz. r. 1832— do końca września 1833, t. XII od pocz. paźdz. 1833— do 9-go list. 1833, t. XIII od 9-go list. 1833— do końca tegoż roku, t. XIV od pocz. 1834— do 23-go sierpnia 1834 r., t. V od 23-go sierpnia 1834 do końca roku 1837, t. XVI od pocz. r. 1838 do końca r. 1841, t. XVII od pocz. r. 1842 do list. 1844 r.

[2]) Zob. Edw. Maliszewski „Bibljografja pamiętników polskich i Polski dotyczących" (druki i rękopisy) Tow. Mił. Hist. Warszawa 1928 (Nr. 1074, 1238—1241).

historyczne, lecz i obyczajowe. Uwagami Krasińskiego o muzyce nikt się jednak jako całością dotąd nie zajmował.

Wielki miłośnik muzyki i śmiało rzec można umysł wszechstronny o wysokiej kulturze, daje w swym „Pamiętniku" bezpretensjonalny opis odnoszonych wrażeń artystycznych, notując je skrupulatnie w ciągu niemal całego życia na użytek własnej rodziny.

Nie posiadamy zbyt wiele podobnego materjału pamiętnikarskiego i dlatego wspomnienia Krasińskiego mają tem większą wartość. Rzecz jasna, że wydając co ciekawsze ustępy o muzyce, staraliśmy się tekst skomentować i sprawdzić jego wiarogodność. Nieścisła jest np. relacja „Pamiętnika", że opera „Jadwiga" była umyślnie przez J. U. Niemcewicza napisana na przyjęcie Cara w 1815 r., na co nie zwrócono uwagi, ogłaszając wyjątek w „Bibljotece Warszawskiej" w 1913 r. Wobec niekompletnych wiadomości o dawnym ruchu muzycznym szczegóły zawarte w literaturze pamiętnikarskiej mają swe znaczenie i są bardzo pożądane dla tem łatwiejszego zorjentowania się w kulturze minionej.

Krasiński kreśli swe wspomnienia na tle epoki i przytacza niejeden ciekawy przyczynek. Stosunkowo największych wrażeń dostarcza mu zagranica i przedewszystkiem opera (Malibran itd.), ale i to co u nas się dzieje w muzyce blisko go obchodzi. Opisy wrażeń młodzieńczych oraz uwagi o stosunkach muzycznych w domu rodzicielskim i w domach arystokracji polskiej stanowią ważne dokumenty do historji kultury polskiej.

Tradycyjny kult dla muzyki w dawnych rodzinach szlacheckich znajduje swoje potwierdzenie w wielu notatkach naszego pamiętnikarza. Interesujące są także wiadomości o Chopinie, Liszcie, Paganinim i Lipińskim.

W dodatku nutowym przytacza Krasiński szereg tańców. Z braku miejsca podamy je na innem miejscu, wymieniając narazie tylko tytuły: „Mazur z Roku 1790", „Mazur Jareckiego grywany za Stanisława Augusta", „Polonez Kościuszki", „Kozak z baletu Kozackiego", „Kadryl Dezerter", „Kadryl Polski z Roku 1806", „Galopada z Roku 1793", „Tempesta Taniec dawny", „Matlot", „Allemande", „Menuet - Polka à la Reine", „Anglez Merliniego".

I.

KULT MUZYKI W DOMU HR. KRASIŃSKICH.

Zamiłowanie do muzyki wyniósł Józef Krasiński z domu rodzicielskiego. Ojciec jego nie utrzymywał coprawda nadwornej kapeli złożonej z samych zawodowców, jak to czyniło wielu innych magnatów, jednak mimo to posiadał własną orkiestrę amatorską, tworzoną głównie ze służby i oficjalistów. Dyrygentem był Klimowski, pierwszym skrzypkiem Aresin, zaś w zespole brał także udział ks. Bielawski, wikary z Zegrza, odznaczający się piękną grą na skrzypcach. W r. 1794 w skład orkiestry wchodzili: Klimowski, metr od klawikordu i dyrygent, Paweł Kaszuba, oficjalista specjalnego pokroju, łączący funkcje muzyka z hodowaniem słowików i łapaniem myszy, dalej Jakóbek zwany głupi, grający na fletowersie, Stefan Miedzny, klarynecista, oraz Marceli Frankowski, strzelec pokojowy znający się na fagocie. Zawodowym muzykiem poza Klimowskim był tylko pierwszy skrzypek Antoni Harasin (czy też Aresin). Dopełniali zespołu Bereza, teorbanista celujący również w gwizdaniu i Sołowiej, który tańczył i pięknie ruskie pieśni śpiewał.

Muzykę w domu rodzicielskim uprawiano wogóle gorliwie, nie poprzestając na biernem jej słuchaniu. Przez pokoje magnackie przewijali się różni nauczyciele, jak wspomniani przez hr. Józefa Krasińskiego z lat jego młodości Leopold od klawikordu i Desaulis od śpiewu [1]). Gdy z czasem Józef Krasiński założył rodzinę, kult muzyki starał się znowu przeszczepić swym dzieciom. W doborze nauczycieli niezawsze miał szczęśliwą rękę. W r. 1823 domowym metrem był Niemiec Krahl [2]) z Wrocławia, syn organisty. Był to nieco postrzelony pijaczyna, wypijający po dziesięć butelek piwa za jednym zamachem i podkochujący się z reguły w swych uczenicach. Z jedną z nich, Pikówną z Warszawy, nawet się ożenił. Wedle słów Krasińskiego Krahl miał popaść w obłąkanie, jednak z tej choroby wyszedł i wyjechał do Rosji jako kapelmistrz.

Następcą Krahla był skrzypek Frankel z Elenbogen, uczeń Konserwatorjum w Pradze, którego poznał Krasiński w Karlsbadzie. Ale i ten metr się rozpił w ciągu trzyletniego pobytu w Polsce. Mimo tych zawodów Krasiński w dalszym ciągu kształcił swe dzieci w muzyce. Jego córka Marynia przez jakiś czas pobierała lekcje u pani Boquet. W r. 1832 uczył śpiewu Włoch Vecchi [3]), otrzymując dukata za godzinę i często prezenty. Sprowadziła go do Polski z Monachjum żona konsula pruskiego Knobelsdorfa. Był to wymagający pan, po którego musiano posyłać karetę. Sam Krasiński miał także swego doradcę w sprawach muzycznych. Rolę taką pełnił przez pewien czas muzyk Szczepanowski, niegdyś zajmujący się komponowaniem. Z nim spisał Krasiński cały tom śpiewów, tańców, aryj i różnych melodyj znanych od dzieciństwa. Z materjału tego przytoczona jest część w końcu tomu I „Pamiętnika". Wielkiem zamiłowaniem do muzyki odznaczał się także syn Józefa Krasińskiego, Karol. Podróż do Włoch i dłuższy pobyt w Dreźnie pogłębiły jego studja muzyczne. Znał na pamięć prawie całą operę „Montecchi e Capuletti" (prawdopodobnie dzieło Belliniego) i raz nawet na repetycji w Warszawskiej Szkole Dramatycznej umiał się niespodziewanie popisać odśpiewaniem kilku fragmentów, gdy uczniowie Szkoły okazali się mało posunięci w nauce.

Ale nietylko w domu Krasińskich tradycyjnie uprawiano muzykę. „Pamiętnik" dorzuca także szereg interesujących wiadomości o krzewieniu się muzyki wśród arystokracji i szlachty. Czytamy np. o Prażmowskim z Łopiennika, grającym po wirtuozowsku lewą ręką na skrzypcach. Gdzieindziej daje Krasiński charakterystyczny opis kapeli ociemniałego obywatela Bobra w okolicach Międzyrzecza, gdzie „wszyscy prócz kapelmistrza byli poddani uczeni pod batem, a potem z nich ciągnął (Bobr) wielką intratę, albowiem albo ich cząstkowo sprzedawał, jeśli się talent jaki rozwinął, a całą orkiestrę, ubraną w szaraczkowe mundury, najmował na cały Wołyń na bale, wesela itp., a jeśli im prócz tego kto co dal, to pod kijami odbierał".

---

[1]) Był to były artysta opery włoskiej sprowadzonej do Warszawy w r. 1802, który później osiadł na stałe w stolicy; zob. M. Karasowski. Rys historyczny opery polskiej. Warszawa 1859, str. 264. Krasiński podaje nazwisko De Santis jako Desaulis.

[2]) Por. A. Sowiński. Les Musiciens polonais et slaves... Paris, 1857, str. 340.

[3]) Nazwisko to podaje Krasiński pewnie błędnie jako Wecki.

II.

TEATR I MUZYKA W KRAJU W ŚWIETLE „PAMIĘTNIKA“ KRASIŃSKIEGO.

Bardzo wcześnie zetknął się Krasiński z teatrem. Już w r. 1794, gdy liczył zaledwie lat jedenaście, utkwiły mu w pamięci balety „Kozaki i Węgrzyni“, „Winnica miłości“ i „Dezerter“, podobnie jak opera W. Bogusławskiego z muzyką J. Stefani'ego „Krakowiacy i Górale“, parokrotnie oglądana na scenie, której śpiewy, jak po latach wspomniał, „duchem ojczystej miłości i wolnością napełnione takie na moim umyśle zrobiły wrażenie, iż prawie wszystkie są mi do dziś dnia pamiętne“.

W latach późniejszych bierze Krasiński czynny udział w życiu teatralnem Warszawy jako autor dramatyczny, tłumacz, a od r. 1820 członek Dyrekcji Rządowej Teatrów. Urząd ten był bezpłatny; jedynem wynagrodzeniem było krzesło i pół loży do teatru. Do obowiązków Krasińskiego należał udział w próbach i egzaminach w Szkole Dramatycznej i w Konserwatorjum Muzycznem. Niedarmo więc w „Pamiętniku“ mamy szereg wzmianek o teatrze i różnych widowiskach w stolicy.

Pod rokiem 1815, z okazji przybycia cara w listopadzie, wspomina Krasiński o „Jadwidze czyli Połączeniu Litwy z Polską“, operze Niemcewicza z muzyką Kurpińskiego, „umyślnie przez J. U. Niemcewicza na tę uroczystość napisaną“. To się nie zgadza z faktami, gdyż premjera „Jadwigi“ miała miejsce 23 grudnia 1814 r.[1]). Na cześć cara urządzono w r. 1815 huczny bal w teatrze; na rozpoczęcie chór z 200 osób śpiewał Taniec polski na słowa „Witaj Królu Polskiej ziemi“ kompozycji Kurpińskiego. Opery narodowe grane na scenie warszawskiej, jak „Jadwiga“ Niemcewicza z muzyką Kurpińskiego, „Leszek Biały“ Dmuszewskiego z muz. Elsnera i „Krakowiacy i Górale“ z muz. Stefani'ego miały stale wielkie powodzenie u carowej.

Niebawem w związku z benefisem Kurpińskiego zabrał się Krasiński do twórczości dramatycznej. Z herbarza Niesieckiego (biografja rodziny Buczackich) zaczerpnął temat opery „Zamek na Czorsztynie“, która z muzyką Kurpińskiego wystawiona w teatrze po raz pierwszy 5 marca 1819 r. tak się udała, że amatorzy muzyki wybili kompozytorowi za to medal. Krasiński jako autor libretta mimo powodzenia u publiczności został jednak wyśmiany i wyszydzony przez Gerarda Witowskiego, popularnego w Warszawie feljetonistę i tłumacza. Wspomniana przez Krasińskiego napaść ukazała się w „Gazecie Warszawskiej“ bezpośrednio po premjerze opery (1819 r., dodatek do nr. 20) i jakkolwiek podpisana literą „X“, nie wyszła z grona „Towarzystwa iksów“, gdyż niebawem z tej strony wyrażono pochlebny sąd o autorze, odżegnując się od udziału w poprzedniej recenzji (zob. „Gazeta Warszawska“ i „Gazeta Korespondenta Warszawskiego“, 1819 w dodatkach w obu pismach do nr. 21). Tak oto dzięki „Pamiętnikowi“ Krasińskiego wyjaśnia się zagadka, kto podszył się pod autorytet iksów, by skrytykować bez litości libretto „Zamku na Czorsztynie“[2]).

---

[1]) Zob. Gaz. Warszawską z 20 grudnia 1814 r., dodatek do nr. 102, str. 1781 i kartkę tytułową druku wydanego u Księży Pijarów w Warszawie w 1814 r.

[2]) Korzystam tu z informacji ustnej Dr. Ludwika Simona, który informował mnie także co do niektórych sztuk Krasińskiego.

Mimo takiego incydentu z tchórzliwym krytykiem Krasiński z całą energją oddał się pracy dramatycznej. Teatrowi warszawskiemu dostarczył 32 utworów bądź oryginalnych, bądź tłumaczonych i przerabianych. Niektóre wylicza w „Pamiętniku", mianowicie: „Zamek na Czorsztynie", opera oryg. w 2 a., muz. Kurpińskiego; „Leśniczy w Kozienickiej Puszczy", opera oryg. w 1 a., muz. Kurpińskiego; „Wilja Nowego Roku", kom. opera oryg. ze śpiewami w 1 a.; „Kochankowie ukryci", opera oryg. w 2., muz. Elsnera (padła); „Nocleg w Rawie", kom. opera w 1 a. (wyświstana); „Kto pierwszy ten lepszy", kom. w 3 a., tłum.; „Chwila płochości", kom. w 3 a., tłum.; „Nauka mężom", Kocebue, kom. w 2 a., jednej nocy przełożona z kalendarza i wpierw grana niżeli w Berlinie. (U. Estreichera tytuł druku z 1820 r. brzmi: „Nauka mężom czyli Żona zazdrosna"); „Puls", kom. w 1 a., przeł.; „Krętosz lokaj bez służby", kom. w 1 a., przeł.; „Dwie tajemnice", kom. w 1 a., przeł.; „Cezario", kom. w 3 a., przeł.; „Kochany Dziadunio", kom. w 1 a., przeł.; „Próżniaki miejskie", kom. w 1 a. (wyświstana przez szulerów), przeł.; „Stary komendant w kłopotach", kom. w 1 a., przeł.; „Zoe czyli żona przez wexel", kom. w 1 a., przeł.; „Wuj i siostrzeniec", w 3 a., przeł.; „Lis w obrotach", kom. w 1 a., przełoż.; „Suknie pożyczone", kom. w 1 a., przeł.; „Dziecko sprzedane", kom. op. w 2 a., przeł. śliczna, nie grana; „Wujaszek", kom. w 3 a., przeł. śliczna nie grana; „Wieśniak", kom. w 3 a.; „Pani Mecenasowa", kom. w 3 a., przeł.; „Podróż do Buska", kom. w 3 a.

Spis ten wymaga uzupełnienia (zob. Estreicher, Bibl. polska XIX stól. t. I) i pewnych wyjaśnień. Premjery opery „Leśniczy w Kozienickiej Puszczy" odbyła się 28. X. 1821 r., „Wilja Nowego Roku" grana była po raz pierwszy w Sylwestra 1820 r. Napisał ją Krasiński, jak sam wyznaje w dzienniku, w ciągu jednej doby na prośbę Ludwika Osińskiego, dyrektora teatru, przyczem dwie śpiewki ostatnie w utworze wyszły z pod pióra Sokołowskiego. Według „Pamiętnika" Krasińskiego ma to być utwór oryginalny, tymczasem współczesny afisz i kartka tytułowa druku mówią o naśladownictwie z francuskiego. O operze „Kochankowie ukryci" z muzyką Elsnera i o jej losach scenicznych brak bliższych wiadomości. Karasowski nie notuje jej w swym wykazie. Dalsze utwory wymienione w „Pamiętniku" stanowią już wyłącznie przekłady i przeróbki. Najbardziej reprezentacyjne to „Stary Komendant w kłopotach" Charles'a (pseudonim Mélesville'a), (grany był po raz pierwszy w r. 1819 i ogłoszony w r. 1821) i komedja „Kochany Dziadunio" Scribe'a i Mélesville'a (grana była była po raz pierwszy w r. 1824 i ogłoszona w r. 1827). Śród przekładów przytoczonych odnajdujemy rzeczy Scribe'a i Mélesville'a („Lis w obrotach") i Wafflard'a i Fulgence'a („Chwila płochości"). „Nauka dla mężów czyli Żona zazdrosna" Kotzebue'go i „Nauka mężom" (to pewnie jedno i to samo). „Kto pierwszy ten lepszy" pewnie jest przekładem komedji Vial'a („Le prémier venu, on Six lieues de chemin"), jednak ze względów chronologicznych jest wątpliwe, czy właśnie z przekładu Krasińskiego utwór Vial'a grany był w Warszawie w r. 1815. Według afisza z dnia 28. V. t. r. tytuł komedji brzmiał: „Kto pierwszy ten lepszy czyli cztery mile drogi". Pozatem „Nocleg w Rawie" zaczerpnięty jest z francuskiego, a komedja „Dwie tajemnice" tłumaczona z francuskiego, grali ją m. i. amatorzy w teatrze francuskim 26. II. 1822 r. (zob. J. Heppen „Mu-

zyka i Dobroczynność", notatki hist. 1815—1823. „Echo Muz. Teatr. i Art.", Warszawa 1890 Nr. 375, str. 585).

Do jakiego stopnia Krasiński interesował się muzyką, świadczy o tem fakt, że w r. 1828 przyspieszył przyjazd do Warszawy, by usłyszeć skrzypka Lipińskiego, który miał dać kilka koncertów. Brał też udział we wszystkich oficjalnych uroczystościach i wspomina, kiedy to w Warszawie 24 maja 1829 r. odbył się koncert na Zamku Królewskim w czasie obiadu koronacyjnego cara Mikołaja I. W koncercie tym wzięła udzał pełna orkiestra pod dyrekcją Kurpińskiego, wielcy skrzypkowie Paganini[1]) i Lipiński[2]), chór Konserwatorjum Muzycznego pod kierunkiem Soliwy oraz młode śpiewaczki, przyszłe primadonny teatru, Gładkowska[3]), Wołkow[4]) i Janikowska[5]). Występowali nadto tenor Teichman i śpiewaczka Meierowa (zob. „Kurj. Warsz." z 25 maja 1829 r. Nr. 139, str. 605). Wówczas to Krasiński opowiada, że po oficjalnym obiedzie najwyżsi urzędnicy „wzięli na ręce Lipińskiego, wsadzili na stół i gdy już nie miał skrzypców (sic!), bo je po koncercie odesłał, na pierwszych lepszych jakie mu gdzieś Kurpiński wyszukał, musiał nam grać a Paganiniemu wielki kielich nalano i musiał jego zdrowie wypić". Równoczesny występ dwóch tak wielkich skrzypków był nielada sensacją dla melomanów; występowali już oni razem w Piacenzy. Później, 26 maja, śpiewała na pokojach carowej sławna śpiewaczka Henrietta Sontag (Hr. Rossi, ur. w r. 1806 zm. 1854) i wieczór tam spędziła.

W rezydencji swej w Radziejowicach Krasińscy przyjmują udział w towarzyskiem życiu okolicy i muzyka w gościnnym ich domu niemałą odgrywa rolę. Na balach przygrywa zwykle orkiestra warszawska Kubełka, a wśród tańców polskich spotykamy przy tych okazjach tradycyjnego poloneza i mazurka, opisanego w „Pamiętniku" w związku z zabawą w Guzowie jako taniec rzadkiej osobliwości i bardzo żywy. Nieraz tańczono w Radziejowicach tylko chłopskie tańce, a nie zaniedbywano tańców obrzędowych.

W r. 1839 córka Krasińskiego Paulina występuje z powodzeniem jako śpiewaczka na koncercie amatorskim w Krakowie i popisuje się w czerwcu przed Lipińskim, którego Krasiński spotkał przypadkowo w Krakowie po długiem niewidzeniu i sprowadził do domu. Lipiński „śpiew akompaniował i bardzo go chwalił". Raz też Lipiński koncertował prywatnie na podwieczorku wydanym przez Krasińskiego w ogrodzie strzeleckim w imieniny swej żony. Będąc przyjacielem świata muzycznego Krasiński i przyjezdnym artystom udzielał pomocy, np. Meesowej (na scenach włoskich znanej jako Masi), w związku z koncertem danym w Krakowie w kwietniu 1840 r.

Następny rok 1841 musiał być kryzysowym dla koncertów w Krakowie, skoro sławny pianista Thalberg (1812—1871), przybywszy na zapowiedziany koncert, zaniechał go, widząc, że miałby bardzo mało słuchaczy.

---

[1]) O pobycie Paganiniego w Warszawie pisał szerzej Dr. Józef Reiss w „Przegl. Muz." Warszawa 1919 r.

[2]) Lipiński jako pierwszy skrzypek dworu król. grał również w kościele podczas uroczystości koronacyjnej Mikołaja I.

[3]) Konstancja Gładkowska, ur. w r. 1810 upamiętniła się tem, że była ideałem młodego Chopina; poszła za mąż za Grabowskiego.

[4]) Świetna śpiewaczka i aktorka. Zob. „Pam. Muz. Warsz." 1836, nr. 4.

[5]) Umarła na suchoty.

W roku tym, zjechawszy do Warszawy, był Krasiński obecny na występie Marji Taglioni w balecie „Rozbójnik morski" kompozycji Filipa Taglioni. Słynna tancerka nie spodobała się jednak Krasińskiemu i nie sprawiła na nim oczekiwanego wrażenia.

W ostatnim tomie „Pamiętnika" notuje Krasiński jako najważniejsze wydarzenie muzyczne w kraju przyjazd Liszta do Warszawy w marcu 1843 r. Nieco wcześniej odbył się koncert filantropijny, na którym popisywała się córka Krasińskiego Paulina w sali pałacu Paca [1]) i bardzo się podobała. Występowali też dwaj Francuzi, śpiewający wodewile.

Liszt po przyjeździe zasłabł, z tem większą więc niecierpliwością oczekiwano jego występów. Pierwszy koncert publiczny artysty, na którym był Krasiński, odbył się w Salach Redutowych 6 kwietnia, a nie 7-go, jak podaje pamiętnikarz. Na Krasińskim nie uczynił tak nadzwyczajnego wrażenia, jak się spodziewał, ale „były osoby, co płakały, inne mglały (!), a wiele się z entuzjazmu rozchorowało", jak np. Karol i Paulina Krasińscy. Młodzież warszawska uczciła Liszta kilku obiadami i ofiarowała mu puhar srebrny z wyrytemi nazwiskami ofiarodawców, m. i. Adama, syna Józefa Krasińskiego. Entuzjazm dla Liszta objawiał się wszędzie, gdzie tylko mistrz się pokazał; nawet raz, na ostatniej próbie (za biletami płatnemi), koncertu na ubogich, gdy w czasie śpiewu Pauliny Krasińskiej Liszt wszedł na salę, wszyscy powstali i „taki się wszczął szmer i oklaski jedynie na widok jego osoby, że musiała się próba przerwać". Koncert ten dobroczynny z udziałem Liszta nie odbył się 12-go, jak podaje Krasiński, lecz 11-go kwietnia; „Koncert się udał", czytamy w „Pamiętniku", „zakończyła Kantata dziękująca publiczności, nakoniec spektakl bab i dziadów". Ostatnią notatkę dopełnił Krasiński w przypisku: „Najstarsze dziady i baby z Dobroczynności wystąpiły z wieńcami, ofiarując je amatorom dającym Koncert" [2]).

Jako przykład metod walki z polskim teatrem w Warszawie przytacza Krasiński sprowadzenie przez rząd rosyjski opery włoskiej do Warszawy w 1843 roku.

W Warszawie gościła w listopadzie tegoż roku sławna tancerka Lola Montez, przyjmowana entuzjastycznie przez publiczność. Triumfy jej skończyły się jednak skandalem, co opisuje szczegółowo Krasiński, gdy na rozkaz dyrektora Gen. Abramowicza (któremu w czemś uchybiła) została za jego rozkazem wyświstana w teatrze, przemówiła po francusku do publiczności ze sceny, wskazując na winowajcę w loży. Kazano jej z miejsca wyjechać, odprowadzając pod konwojem żandarmów do granicy, a jej wielbicieli, którzy

---

[1]) Szczegóły zob. „Kurjer Warszawski" 1843, nr. 83.

[2]) Dodać warto, że w czasie swego pobytu w Warszawie w r. 1843 Liszt wystąpił ogółem na trzech własnych publicznych koncertach w dniach 6, 9 i 10 kwietnia, nadto brał udział w Koncercie prywatnym u hr. Franc. Potockich dn. 5 kwietnia, 7 kwietnia popisywał się przed uczenicami w Aleks. Instytucie, wreszcie 11 kwietnia grał w Resursie Kupieckiej na koncercie dobroczynnym. Szczegóły zob. w „Kurj. Warsz." 1843, Nr. 88, 89, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100. Z notatek w prasie dowiadujemy się, że Liszt odwiedził Elsnera oraz „ojca sławnego Szopena, którego jest wielbicielem i przyjacielem" i że spędził również chwilę u kompozytora i pianisty Brzowskiego, którego córka Jadwiga sprawiła na nim doskonałe wrażenie wykonaniem lisztowskiej kompozycji p. t. „Le moine". Jak dalece Liszt wszedł w Warszawie w modę, o tem świadczy m. i. wystąpienie firmy cukierniczej Lourse'a, w gmachu teatru, z upominkami wielkanocnymi pod nazwą „Liszt", składającemi się z tualetek dla dam, w jajach wielkanocnych.

klaskali w teatrze aresztowano, jednego urzędnika „zredukowano" za to, że „przez litość, żeby hiszpanka nie zaziębiła się w drodze, przyniósł jej futro i oddał, gdy do pojazdu siadała". Polscy wielbiciele, bankier Steinkeler i redaktor Lesznowski, którzy przygotowali klakę złożoną z drukarzy i rzemieślników, opłacili swą manifestację tygodniowym aresztem i nawet miano Lesznowskiemu zamknąć drukarnię. Lola Montez zamiast do Petersburga wywieziona została do Prus, skąd również musiała wyjechać za uderzenie żandarma szpicrutą. Krewka ta hiszpanka i w Warszawie dała policzek policjantowi, którego jej dano do straży. Krasiński, opisując dokładnie epizod w teatrze, podaje jako szczegół charakterystyczny, że z loży 2-go piętra obserwował tancerkę jeden obywatel przez teleskop.

Ostatnie notatki w „Pamiętniku" z 1844 r. zawierają wiadomość o triumfalnym koncercie Lipińskiego w Krakowie. Pociąg do sceny utrzymał w dalszym ciągu dawny dyrektor teatru; jeszcze jako sufler bierze udział w przedstawieniu amatorskiem w Krakowie w marcu tegoż roku. W kwietniu (8-go) chwali też wystawienie dawno niesłyszanej swej opery „Zamek na Czorsztynie" w teatrze krakowskim, w maju wspomina o spotkaniu w oberży ze śpiewakiem włoskim Rubinim (Giov. Battista Rubini 1795—1854), w przejeździe tegoż z Warszawy do Włoch. Wielki ten śpiewak, dla którego Bellini komponował specjalne partje w „Lunatyczce" (1831), w „Purytanach" (1834) i t. d., cieszył się sławą w świecie międzynarodowym, odbywał też podróże koncertowe z Lisztem[1]), a w Polsce miał gorącego wielbiciela w osobie Kurpińskiego (zob. „Dziennik podróży" z 1825 r.).

Krasińskiego zajmowało w czasie spisywania ostatnich stron „Pamiętnika" wydanie anonimowe powieści obyczajowej p. t. „Pamiętniki Bożyma", za którą ofiarował mu księgarz z Lipska 3.000 zł. „których nie przyjął, by nie zdradzać anonimu". Równocześnie przygotowywał do druku dziełko p. t. „Doradnik podręczny Gospodarsko - Rolniczo - Rzemieślniczy". Ukazało się ono w Krakowie w r. 1845 pod nieco odmiennym tytułem: „Przypominek podręczny alfabetyczny, dla wygody i użytku mieszkańców wiejskich, chcących urządzić gospodarstwo rolnicze i domowe etc." (zob. Estreicher, Bibljografja, Kraków 1874, t. II, 470—471).

III.

WRAŻENIE MUZYCZNE Z PODRÓŻY ZAGRANICZNYCH.

Krasiński w czasie swych licznych podróży odnosił nieraz bardzo ciekawe wrażenia zarówno w dziedzinie muzyki koncertowej, jak operowej i kościelnej. W roku 1828 podczas piątego pobytu Krasińskich w Karlsbadzie przyjechał tam na kurację Paganini i dawał koncerty. Skrupulatny Krasiński notuje, że bilety były niedrogie, i że na koncert posłał swych synów. W r. 1827 dał też w Karlsbadzie koncert dobroczynny Łoś z Krakowa, grając na wielkiej basetli. Artysta ten zmarł kilka lat później na cholerę w Modlinie w 1831 r. Wśród licznych koncertów poczesne miejsce zajęły popisy zespołu rosyjskiego na rogach. Organizację tej kapeli, znanej z czasem w całej Europie, opisuje Krasiński w „Pamiętniku" dokładnie: „Cesarz Mikołaj, lubi swemu teściowi królowi pruskiemu robić prezenta, a że w Rosji ludzie są towar, więc często mu posyła wiązkę ludzi

[1]) J. Kapp. Liszt. Berlin 1911, str. 95.

w prezencie, i tak jeszcze był Wielkim Księciem w r. 1824, gdy byłem w Berlinie, widziałem bandę grabarzy, których z Rosji posłano, później grono zwoszczyków[1]) (sic!), znowu później tę rogową orkiestrę[2]), która grała królowi i grała tak długo, że nareszcie już może go znudziła lub uszy przeraziła, a więc była ciężarem niepotrzebnym; pozwolił im więc systemem ruskim pójść w świat na zarobek, że zaś to były proste chłopy (nawet ubrane w chłopskie ruskie suknie, lecz ze złotemi galonami) nie umiejące innego języka, dodał im więc guwernera niemca, ażeby ich z kijem w ręku pilnował, nowych muzyk i tańców uczył, co zarobią zbierał na wydatki podróży, a potem na podział (między kim nie wiadomo). Ten tedy ochmistrz ze swemi niedźwiedziami całą Europę objechał, dając wszędzie koncerta, które nie tak dla harmonji, jak dla osobliwości pełno zwabiały słuchaczy, wiele z nich zarobił pieniędzy, a nareszcie w Hamburgu, gdy już mieli wyjeżdżać, zabrawszy całą kasę wsiadł na okręt i uciekł, zostawiając biedne swe poddaństwo bez grosza i bez chleba, a co gorsza nie wiedzieć po co jeszcze im kilka rogów zabrał. Siedzieli mrząc głód[3]), a nawet dwóch umarło. Przecież konsul rosyjski dowiedział się o nich, dopomógł, żeby jeszcze dali koncert, napisał im listy polecające do Drezna, Gotha, Wejmaru, gdzie sobie potrochu pozarabiawszy, idąc z powrotem wstąpili do Karlsbadu, gdzie im najwięcej dopomogła protekcja siostry Cesarza W. Księżny Wejmarskiej"[4]).

A dalej posłuchajmy jak się odbywało ćwiczenie tych biedaków, którzy wykonywali uwertury, symfonje i tańce. „Żaden z ludzi nie zna ani nut, ani muzyki", pisał Krasiński, „lecz jest za pomocą bata i sznurka klawiszem jeden tylko ton wydającym. Do tego jest klawjatura, u której w końcu każdego klawisza jest uwiązany sznurek prowadzący do małego palca człowieka trzymającego róg przy nadętej już gębie; przed klawjaturą siedzi kapelmistrz i gra na niej, a ludzie, jak dudy, ustawieni grają za pociągnięciem (sic!), co robi rodzaj organów; często próby i asystencja batoga uczy ich i robi, że potem exekwują już bez klawjatury".

Podróże po krajach Zachodniej Europy w trzydziestych latach XIX wieku dostarczyły Krasińskiemu całego szeregu wrażeń, które skrzętnie zostały odnotowane w „Pamiętniku".

W roku 1833 Triest, Wenecja, Bolonja, Rzym, Neapol, Medjolan nasuwają tematy do opisów włoskich teatrów operowych i koncertów po kościołach. Bujny ruch teatralny w tych ośrodkach włoskiej kultury muzycznej zainteresował Krasińskiego nie mniej, jak szczegółowe zwiedzanie zabytków i galeryj. Czujne oko miłośnika teatru śledziło z uwagą repertuar i wykonanie oper w włoskich miastach.

W Trieście natrafili Krasińscy we wrześniu 1833 r. na przedstawienie opery Belliniego „Montecchi e Capuletti czyli Romeo e Julietta" w Teatrze Wielkim, dawanej już 20-ty raz. Zachwycony słuchacz wyznaje, że „na tej jednej (operze) gotów bym był bydź na każdym wystawieniu, ile gdy jest tak doskonale osadzona, jak wówczas przez pierwszych włoskich śpiewaków. La Rosa, Menzokki, Betrami, Blondi, Balfo, Memci, Benfigli, Bartholetti". Orkiestra miała tam być najlepsza ze wszyst-

---

1) Izwoszczyk t. j. woźnica.

2) Przyp. w „Pamiętniku" „a w roku 1838 baterję artylerji z kuźnią, działami, kanonjerami i oficerami".

3) Mrząc głód = umierając z głodu.

4) W „Pamiętniku" błędnie Wa Xa Wejmarska.

kich włoskich; Krasiński chwali ją za precyzję i zgodność, jak również chóry. W skład jej wychodziły: 25 skrzypiec, 10 altówek, 5 kontrabasów, 3 wiolonczele, 3 waltornie, 3 trąby, 2 puzony, 6 klarnetów, 3 oboje, 3 fagoty, 3 fleruli (!), nie licząc bębnów, kotłów i t. p. — W październiku zatrzymują się Krasińscy w Wenecji, gdy w teatrze operowym del Appollino, który się w parę lat później spalił, dawano „Semiramis" Rossini'ego, „przy wielkim oświeceniu 600 woskowemi świecami na cześć imienin cesarza". Orkiestra i aktorzy byli „daleko pośledniejsi" niż w Trieście i Krasiński wyszedł z teatru przed końcem przedstawienia o 1-ej godzinie w nocy. Poszedł jeszcze drugi raz, by usłyszeć drugi akt „Semiramis", ale do pół do drugiej nie doczekał się końca. Chwali śpiewaków bez specjalnego entuzjazmu. Znacznie więcej uznania miał dla miejscowych tańców narodowych. Opisuje szczegółowo taniec „memfrino"[1]) wykonywany przez dwie osoby, najczęściej przez dwóch mężczyzn lub dwie kobiety, w ten sposób, że jedna osoba jak gdyby drugą wyzywając „idzie do niej i przed nią skacze, trzymając się pod boki, a chustkę mając od ręki do ręki rozwieszoną, a gdy się naskacze, ta druga, jakby odpowiadając pierwszej, znowu przed nią skacze; nakoniec obie przed sobą, ale nie biorą się za ręce, lecz za chustki a niekiedy robiąc przysiudy jakby w dawnym kozaku". Taniec ten tańczą we Włoszech młodzi i starzy do upadłego. Krasiński widział nawet kulawego garbuska w tanecznych pląsach. Krasiński znał ten taniec z odmiennemi figurami jeszcze z czasów młodości, kiedy Francuzi weszli do Warszawy i taniec zwany „Monferino" z sobą przywieźli. W dodatku nutowym zanotował go sobie autor „Pamiętnika". Na Lido, pisze Krasiński, grywano do tańca na katarynkach, lub na pewnym rodzaju gitary, zwanym „bandurgą[2]), zaś widzowie wybijali takt na tamburynie. W Bolonji wzbudza w Krasińskim podziw ogromny gmach teatru operowego „w guście Ludwika XIV" oraz pyszne wystawienie opery „Edward w Szkocji" (Eduardo in Scozia) Karola Coccia (1781—1873). Podobała się pamiętnikarzowi zarówno sama opera, jak kostjumy i dekoracje najpierwszych malarzy. Samych komparsów było powyżej dwustu. Przedstawienie ciągnęło się do 2-iej w nocy; orkiestra była liczniejsza niż w Trieście, lecz mniej dobra. — Z operą bolońską kontrastowała opera rzymska. Krasińscy poszli na „wielką, ale nudną" operę „Furioso" (prawdopodobnie kompozycji Donizetti'ego)[3]). Nieponętny i zaniedbany teatr „niezmiernie śmierdzący, osobliwie czosnkiem", opuścili turyści po pierwszym akcie, dziwiąc się, że w nim bywają z familiami kardynałowie ubrani w stroje świeckie.

W Neapolu w teatrze dworskim del Fondo byli Krasińscy obecni na operze buffa „Il Aragonesi in Neapoli" (sic!)[4]), „dobrze obsadzonej i wyexekwowanej". Tu trafiło im się zobaczyć w loży sławną śpiewaczkę Malibran-Garcia, w towarzystwie siostry, również śpiewaczki, i śpiewaka Davida, zaangażowanych do teatru S. Carlo. — Jednocześnie funkcjonująca instytucja opery S. Carlo daje „Otella" Rossini'ego „bez żadnej

[1]) Taniec ludowy „Monferrina": zob. Curt Sachs. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin 1933, str. 187.

[2]) Zob. Curt Sachs. Handbuch der Musikinstrumente. Lipsk 1930, str. 218.

[3]) Tytuł tego dzieła brzmiał „Il Furioso nell Isoda di San Domingo" z tekstem Ferretti'ego, wyst. w Rzymie w 1833 r.

[4]) Pod tytułem „Gli Aragonesi in Napoli" wyst. w Neapolu w r. 1827 operę C. Conti'ego, a w Rzymie w r. 1830 operę Valenti'ego.

uwertury i bez trzeciego aktu, bo król najwięcej lubi balety". (Prawdopodobnie król obojga Sycylji Ferdynand II, zw. „Rè bomba", który panował od r. 1830—1859). W S. Carlo Krasiński widział dobrze sobie znaną sztukę, którą tłumaczył z francuskiego p. t. „Pan Bajdulski na próbie". Grano ją tu jako operę buffa „Proba del opera seria" z arjami „wyjętemi z najpiękniejszych oper i exekwowanemi przez pierwsze w Europie talenta panią Malibran[1]) i Lablasza"[2]). Krasiński zachwyca się momentem, „gdy Malibran śpiewa basem, a Lablasz sopranem", chwali całe przedstawienie i zwraca uwagę, że dzięki dobremu wykonaniu farsa ta zyskała wielką popularność i wywołuje „pomimo nocnego zakazu i obecności królewskiej familji" grzmiące oklaski publiczności. — „Pani Malibran", pisze Krasiński, „jest śliczna, zręczna, maleńka, milutka, trochę do naszej Kurpińskiej, gdy była młoda, podobna, a i to en beau (mówią, że ile razy wychodzi na scenę, wprzód wypije szklankę wina madery)". Ulubiona opera Krasińskiego „La gazza ladra" Rossini'ego uległa w S. Carlo skrótom, ażeby dogodzić królowi jeszcze jego ulubionym baletem „Barba blue" (Barbe bleue), który tak się nie podobał Krasińskiemu, że ten wyszedł z teatru. W związku z przedstawieniami w S. Carlo notuje Krasiński charakterystyczne szczegóły, jak np. że sufler nie siedzi w budce, a do połowy widoczny z partytury dyryguje aktorami i orkiestrą, „do której się obraca i gada i krzyczy, choć ta ma osobnego dyrektora". Obchodzi Krasińskiego również frekwencja do teatrów. W S. Carlo, pisze, jest 60 rzędów ławek, pierwszych 8 rzędów należy do króla i bilety do nich rozdaje dwór urzędnikom i oficerom na conto pensji i ich nikomu odstąpić nie wolno.

Autor „Pamiętnika" interesuje się też ilością teatrów w Neapolu i wylicza: dwa królewskie, t. j. S. Carlo dla oper heroicznych i baletów, del Fondo dla opery buffa i baletów oraz pięć mniejszych dla wodewilów komicznych i małych operetek" (nazwanych, jeśli są bez cecitativów, „Comedia cantante"). Pozatem istniały jeszcze dwa teatry ludowe: Fenice i S. Carlino. Krasiński podaje wreszcie ceny miejsc: w S. Carlo — krzesło 4 złp., w teatrze del Fondo 2 złp. 20 gr., w teatrze Nuovo i innych drugorzędnych po 1 złp. 21 gr., la Fenice — 1 złp., zaś w dwóch najmniejszych po 20 gr., a dla ludu w teatrach na przedmieściach po 10 gr. Pamiętnikarz z trudnością nabył bilety na pierwszy występ Malibran w S. Carlo w imieniny królewskie, pomimo że zameldował się u dyrektora Barbaja[3]) jako dyrektor teatrów, który przybył jedynie dla widzenia teatru S. Carlo w Neapolu. O Malibran-Garcia pisze, że głosem i gracją wszystkich zakasowała i że „nic w życiu swoim milszego nie widział, piękniejszego i bardziej zachwycającego nie słyszał. Nietylko ja ale cały teatr wrzał z radości i admiracji". Gdy król opuścił lożę, oklaski, wywoływania i krzyki trwały z godzinę. Krasiński zaznacza wreszcie, że połowa orkiestry była w wojskowych mundurach. — I w Livornie zastał Krasiński dobrą operę. Uderzyła go tam niska cena za lożę, wynosząca jednego plastra. „...Trzeba się o cenę targować", dodaje, „bo zacenią trzy piastry". A piastr równał się

---

[1]) Malibran Maria Felicita (1808—1836).

[2]) Ceniony basista Luigi Lablache (1794—1858), autor „Methode de chant".

[3]) Znany impresarjo i przedsiębiorca operowy Domenico Barbaja, zob. Valery, Voyages hist. litter. et artistiques en Italie. Paris 1838, t. II, str. 458.

wówczas 8 złp. We Florencji, dokąd zawitali Krasińscy w końcu listopada, w teatrze Civico zastają tę samą trupę co w Wenecji. Dobrze wystawiono operę „Il novo Figaro“ („Il nuovo Figaro“ zapewne)[1]. Na benefis pierwszorzędnej śpiewaczki Schütz („kto wie czy co do głosu nie lepszej od pani Malibran“) dawano „Normę“ Bellini'ego. Ze względu na Wielkiego Księcia, który znał już akt pierwszy, a chciał widzieć drugi i wcześnie wrócić do domu, wykonano po uwerturze akt drugi, poczem nastąpił balet „Rozbicie okrętu“ oraz koncert pani Schütz, a na koniec akt pierwszy „Normy“. We Florencji notuje pamiętnikarz aż pięć teatrów: dworski, przez cały rok otwarty, drugi, jeszcze większy, otwarty jedynie podczas karnawału (opery, balety i maskarady), trzeci również dworski, ale mniejszy, oraz dwa małe dla ludu, nadzwyczaj tanie.

Wreszcie w grudniu poznał Krasiński Medjolan, gdzie z powodu adwentu „najsławniejszy w Europie teatr zwany La Scala“ był zamknięty. Jednakże zwiedzili go nasi turyści szczegółowo i ze dwie godziny mu poświęcili „drogo zapłaciwszy“. W opisie tego teatru podkreśla przepych i wielki zbytek szczególniej w lożach. Podaje np., że hrabina Samoiłow obok swej loży posiada nawet sypialny pokój dla drzemki poobiedniej, i że książę Saluci kupił obok teatru dom, by przy loży mieć całkowity apartament dla przyjmowania gości.

W r. 1834 spędzili Krasińscy jakiś czas w Dreźnie. Z wrażeń teatralnych utkwiła w pamięci turysty opera Aubera „Bal Maskowy“, zakazana wówczas, jak pisze, w całej Europie z wyjątkiem Lipska. Posłowie szwedzcy protestowali przeciwko przedstawieniu dzieła, którego treść, wyjęta z prawdziwego zdarzenia, dotykała jeszcze żyjących obywateli Szwecji.

W r. 1836 Krasińscy zwiedzają Londyn, zawadziwszy po drodze o Hagę i Roterdam, gdzie zwrócił uwagę pamiętnikarza brak dobrej muzyki, tłumaczący się według niego tem, że „Holendrzy nie są narodem muzykalnym“. W Londynie czekały Krasińskich różnorodne wrażenia muzyczne. Niezmiernie zainteresował się nasz pamiętnikarz występem pewnego starego i ślepego żyda z Brodów, „który miał przed sobą leżące cymbały i grał na nich, lecz nie, jak u nas, bijąc pałeczkami, lecz brzdąkając palcami, jak kiedy się gra na harfie; zdaje się, że to nie warte słyszenia, a jednak nie mało nas zabawił i rozśmieszył, albowiem w pośród brzdąkania rozmaitych polskich tańców, śpiewania dumek ruskich i żydowskich majufes, nie przerywając śpiewów, udawał rozmaite zwierzęta, ptaki, a osobliwie psy... tak doskonale naśladując naturę, że... każdy byłby przekonany, że tam są dwa psy ukryte...“ Muzykant ten naśladował też instrumenty. „Grając na cymbałach“, wspomina Krasiński, „akompanjuje ustami jak flecik, fletrowers, waltornia, fagot, trąbka do złudzenia, a obok tego gdzieś słychać, jak kot miauczy, indyk gluka, gęś kwaka itp.“. Talenty podobne zdarzają się wśród żydowskich muzykantów i w naszej epoce, np. w okolicach Łęczycy wsławił się taki wędrowny grajek weselny w pierwszych latach XX wieku.

Jak dalece wszystko co ma związek z muzyką zwracało uwagę Krasińskiego, świadczy o tem także opis instrumentów, które zdarzyło mu się widzieć w podróży. W Londynie w bazarze był wystawiony wówczas

[1]) Pod tym tytułem wyst. operę Paera w r. 1797 w Parmie, a L. Ricci'ego z tekstem Ferretti'ego w r. 1833.

„klawikord żyrafa, to jest stojący szafkowato w górę i odosobniony od ściany dla przekonania, że nikogo nie masz ukrytego, a który za nakręceniem gra doskonale sztuki, jakie kto rozkaże; na pulpicie tego klawikordu leży gruby kajet czyli księga zawierająca rozmaite symfonje, uwertury, arje, tańce itp. Wynalazca podaje te nuty widzowi, jaką muzykę kto wybierze i na tę kartę rozłożywszy nuty położy tę muzykę (na klawikordzie), gra zaraz (ją) machina z największą precyzją tak długo, póki księga leży, a skoro się zdejmie, przestanie. Właściciel tej machiny, a razem jej wynalazca, po nakręceniu nie zbliża się do niej i nie ma z nią żadnej styczności, ani połączenia; są dwie klawjatury, jedna wyższa, a druga niższa; u wyższej w miarę grania ruszają się klawisze, a na niższej można grać jak na zwykłym klawikordzie. Żąda właściciel 250 funtów szterlingów". Podobno „właściciel grał (nawet) uwerturę na cztery ręce z machiną, on trzymając bas, a machina violin, i doskonale się z sobą zgadzali". Według relacji Krasińskiego zdarzył się raz taki wypadek, że jakiś podejrzliwy niemiecki muzyk, gdy właściciel machiny się odwrócił, sam kartę nut przewrócił i w tejże chwili klawikord zaczął grać inną t. j. następną melodję.

III.

MUZYKA KOŚCIELNA.

Bardzo szczegółowo opisuje Krasiński muzykę w zwiedzanych w swej podróży kościołach. Oto wrażenia odniesione w kościele Św. Piotra w Rzymie w r. 1833: „Kościół nie ma chóru, ani organów i temu się nie dziwię, bo jakich żeby trzeba organów na gmach tak ogromny, lecz za to są ruchome cherki i pozytywki [1]), które jak szejne katerynkę [2]) przewożą z kaplicy do kaplicy, gdzie ma się msza... odprawiać, a na nich, gdyśmy byli, śpiewało przy akompaniowaniu tych organków kilku śpiewaków, a między niemi trzech soprano k..... [3]), wszyscy po księsku ubrani. Lecz cóż grali i co śpiewali! Oto oprócz odpowiedzi łacińskiej ministrantury słyszeliśmy wyjątki oper Rossini'ego, Spontyniego i innych dobrze nam znanych". — I Wielkie Nieszpory z liczną orkiestrą czyniły na słuchaczach z Polski wrażenie nie nabożeństwa, ale jakiejś wielkiej opery z chórami, duetami, tercetami i solami, co „warto słyszeć, ale nie modlić się". Wśród śpiewaków „najpiękniejszy i najmocniejszy głos soprano fistuła solo miał ogromny chłop, który wyraźnie zapuścił faworyty, zapewne na znak, że nie k....." W Dzień Zaduszny poszli Krasińscy na solenne nabożeństwo do Kościoła Św. Piotra. Raz też zdarzyło im się słyszeć jak, „Papież dwa razy śpiewał mocnym i dobitnym głosem, raz przed Ewangelją, a drugi raz na końcu (pod koniec) Mszy, dając benedykcję". Konfiteor zaś śpiewał Kardynał. Hymn „Dies irae" wywołuje zachwyt. Zdaniem Krasińskiego jest to, „w istocie piękna i poważna muzyka, do której wchodzi ze 20 sopranów, a z 50 innych śpieewaków".

W r. 1836, powracając z Londynu do kraju przez Holandję nie omieszkał Krasiński posłuchać sławnych organów w kościele Groote Kerk

---

[1]) Ruchome organy na kółkach z ogrodzeniem i miejscem przeznaczonem dla chóru jeszcze teraz bywają używane w kościele Św. Piotra.

[2]) Zob. Linde. Słownik języka polskiego. Warszawa 1808, t. I cz. II.

[3]) Autor „Pamiętnika" ma na myśli śpiewaków kastratów.

Harlemie, na których tylko raz w tygodniu grano dla publiczności darmo, zaś w inne dni pobierano opłatę 60 guld. holend., t. j. 200 złp. od wejścia. Krasiński trafił na występ organisty z Frankfurtu, Freitaga. O organach powiada, że w nich słychać całą orkiestrę złożoną ze wszelkich instrumentów oraz chóry obok solistów. — Krasiński miał niezwykle wrażliwe ucho na dźwięki instrumentów. Widać to i z opisu „Karillonu Dzwonów" znajdującego się na zegarowej wieży zamkowej w Amsterdamie[1]). Ten „muzykodzwon", tak go nazywa Krasiński, („o którym dawne geografje piszą jako o cudzie świata, i że drugiego nie masz w Europie"), co kwadrans gra jakąś holenderską starą śpiewkę, a na uderzenie godziny „długą jakby symfonję. której nikt nie rozumi, chyba ten co ją zna". Zwiedzając Amsterdam w 1836 r. wstąpili Krasińscy i na nabożeństwo do t. zw. europejskiej synagogi. „Nabożeństwo", czytamy w „Pamiętniku", „dzieliło się na akta, zupełnie jakby koncert z nabożeństwem zmięszany, i tak n. p. Rabini zaśpiewali jakiś Psalm, a wszyscy obecni w całej Bóżnicy odpowiadali chórem rozmaitych głosów, tonów i pisków, prawdziwe, jak zowią szarywary[2]), i takie jakby litanje trwały z kwadrans aż w uszach szumiało. Gdy to przestało dopiero zaczynał się śpiew piękny chórzystów będących na środku podwyższenia. Chór razem porządnie dobranemi głosami poważną, jakieś[3]) zaczynał melodje w podobieństwie chorałów greckich, lecz te kiedy niekiedy przestawały, a zaczynały się śliczne głosowe sola, którym dopiero, jakby w operze, niekiedy odpowiadały tylko, a niekiedy akompaniowały, chóry, można śmiało powiedzieć, śliczne, uczono muzykalne i harmonji pełne godne wystąpić na wielkich teatrach". Krasiński porównywa śpiewaków z Amsterdamu z głosami w Brodach, które poznał jeszcze w r. 1813. Tam również głosy ludzkie naśladowały instrumenty klarnetu, oboju i wiolonczeli. W Synagodze amsterdamskiej śpiewano solo śpiewy narodowe całej Europy; Krasiński poznał tam np. hiszpańskie bolero, taniec szkocki, słyszany niedawno w teatrze londyńskim, francuski „Stary Malbruk"[4]), niemiecką pieśń popularną. W Synagodze rozbrzmiewał także „polonez staroświecki naszych pradziadów, którego słowa zaczynają się: Siła na wytrwaniu w wzajemnym kochaniu". Te części muzyki były śliczne, natomiast same pienia religijne uznał za „kocią muzykę".

---

[1]) Zegar z kurantami. Carillon'y spotyka się najwięcej w Belgji i Holandji. Najsławniejszym konstruktorem był Matthies van den Gheyn (1721—1785).

[2]) Kocia muzyka, hałas, harmider, rwetes, tartas, wrzawa, zgiełk. Zob. Karłowicz, Kryński i Niedźwiedzki. Słownik jęz. polskiego, t. VI, Warszawa 1915.

[3]) Krasiński poprawił „jakąś i melodją", lecz zapomniał poprawić „z poważną".

[4]) „Stary Malbruk" to znana pieśń żołnierska na melodję bardzo dawną, pieśń zaczynająca się od słów „Malb'rough s'en va-t-en guerre" na cześć bohatera poległego na polu chwały. Łączy się ją zazwyczaj z pierwszym księciem Marlborough (1650—1722), sławnym dowódcą wojsk brytyjskich, nazwiskiem Churchill (John Churchill), o którym kursowała pogłoska, że zginął pod Malplaquet w r. 1709. Pieśń ta weszła w modę na dworze Ludwika XVI; o jej popularności w XIX wieku świadczy m. i. opera „Malbrough s'en va-t-en guerre" czterech kompozytorów Bizet, Jonas, Légouix i Delibes (1867) z warjacjami na temat żołnierskiej pieśni popularnej. Zob. P. Larousse. Grand Dictionnaire universel. Paris. t. X, str. 1002.

V.

KONCERT SZOPENA W DREZNIE.

Wśród licznych swych podróży zagranicznych Krasiński stykał się głównie z muzyką obcą czy w teatrach, czy w salach koncertowych, czy też w kościołach. Raz jednak miał możność usłyszenia muzyki polskiej i tę okazję zawdzięczał w Dreznie niebylejakiemu artyście, bo Chopinowi.

Pod rokiem 1835 opowiada Krasiński co następuje (przypiski pochodzą od pamiętnikarza):

„Przyjechał z Paryża sławny Muzyk i Kompozytor nasz Rodak Choppin"[1]), którego jeszcze dzieckiem znałem w Warszawie[2]) Znał on się jeszcze lepiej z synami Wincentów Wodzyńskich, obecnych w ów czas w Warszawie, gdyż byli razem z nim u jego Ojca na pensji — i do nich zajechał. Nie dawał on w Dreznie koncertu, ale na zaproszonym u nich wieczorze grał dla nas swoje kompozycje, improwizował i warjował[3]); chwalić go nie będę, albowiem reputacja jego jest Europejska, zachwycał nas cały wieczór — a za to nazajutrz rano zostałem przywołany do Ambasady Rossyjskiej"[4]) i zapytany „Jak mogłem bydź w domu, gdzie śpiewano Patrjotyczne rewolucyjne (sic!) pieśni?" Odpowiedziałem, „że wcale nie rewolucyjne, lecz dawne, że wcale ich nie śpiewano, lecz Choppin grał warjacje na temat starego Mazura. Że nie wiedziałem, co on grać będzie, że nakoniec, jak mogłem w cudzym domu rozkazywać muzykantowi, co i jak ma improwizować". — „Nigdy nie zapomnę odpowiedzi Richtera, „Jeżeli WPan chcesz bydź wiernym Monarchy poddanym, a nie uchodząc za buntownika przebywać w obcym kraju, toś był powinien takiego jak Choppin demagoga za drzwi wypchnąć!!! lub co najmniej samemu go do milczenia zmusić i ten dom opuścić, a tak nie będziemy mogli przedłużyć mu pozwolenia dłużej tu bawienia"[5]).

Relacja powyższa, bodaj najważniejsza ze wszystkich o muzyce w „Pamiętniku" Józefa Krasińskiego, jest ciekawym przyczynkiem do wiadomości o pobycie Chopina w Dreznie w r. 1835.

* *
*

Na relacji o Chopinie kończymy przegląd „Pamiętnika" Józefa Krasińskiego. Wielotomowe dzieło nieprędko pewnie ukaże się w całości drukiem.

---

[1]) Syn Francuza nauczyciela, a później utrzymującego pensję w Warszawie.

[2]) Gdy w roku 1819 grał na Eolimelodicon w kościele Luterskim w czasie Oratorjum.

[3]) A między tym zagrał „Jeszcze Polska nie zginęła" czyli Mazur Dąbrowskiego (sic!) i z niego prześliczne swej kompozycji warjacje.

[4]) Schröder, Poseł, człowiek grzeczny choć zimny, a najgorszy jego sekretarz Richter syn generała znanego w Warszawie — nieprzyjaciel wielki Polaków — dla nas niewdzięczny za tyle dowodów przyjaźni jakieśmy w czasie Rewolucji dali jego Rodzicom.

[5]) Jakoż, gdy mój paszport już wychodził, odmówiła mi Ambasada, żebym na ich ręce o przedłużenie prosił — gorzej zrobiła Wodzyńskim, w których domu grał Chopin, bo choć ich paszport jeszcze nie wychodził, kazali im z Drezna wyjechać.

Materjał muzyczny, obfitujący w szereg ciekawych szczegółów, wymagał więc wydobycia i oddania na użytek badaczy, co staraliśmy się uczynić w niniejszej pracy.

Krasiński stykał się w ciągu swego życia z kołem ludzi utalentowanych. Epoka, w której zajaśniały nazwiska Chopina, Liszta, Paganiniego, Lipińskiego znalazła interesujący obraz na kartach dziennika.

Wobec rozsypania notatek muzycznych na przestrzeni 17 tomów zebranie ich w całość uważaliśmy za wskazane.

Dr. Łucjan Kamieński, prof. Uniw. (Poznań).

Monografja pieśni zmówinowej z Kaszub południowych.

Studjum niniejsze jest pierwszem z większego cyklu, w którym pragnę wyeksperymentować metodę do badań nad rozwojem polskiej pieśni ludowej, pojętej jako całość logo-meliczna.

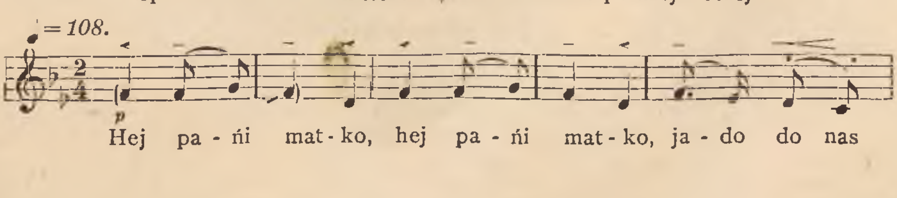
Że droga do biologji śpiewu ludowego powinna iść właśnie poprzez rodowody poszczególnych okazów, poznanie to zrealizował już Jan St. Bystroń w szeregu świetnych monografji o tekstach niektórych pieśni. Jest w tem jednak, jak w całej naszej hymnologji amuzycznej, oczywista jeszcze jednostronność, która nie pozwala dotrzeć do ostatecznego sedna sprawy. Powstaje więc konieczność uwzględnienia na równi z czynnikiem słownym, także i czynnika muzycznego. Lecz nietylko na równi a oddzielnie, bo przy takiej zewnętrznej addycji dwóch wysiłków dyscentrycznych wymknie nam się znowuż zagadnienie właściwe, natomiast musi się dążyć do stworzenia metody nadrzędnej, logomelicznej, dla badania pieśni jako organicznej całości. Rozwinięcie tej metody nie uda się ani w jednej, ani w dwu, ani w dwudziestu rozprawach, i nie dokona go też jednostka. Na to trzeba dłuższego wysiłku zbiorowego, dostatecznie rozpiętego i szczegółowego, ażeby doszło do postawienia wszystkich ważniejszych problemów. To też uważam niniejszą drobną pracę jedynie za pierwszą próbę wyrąbania sobie jakiej takiej ścieżki przez dziewiczą dotąd gęstwinę.

Jako przedmiot służy mi jedna z pieśni, które zebrałem w r. 1932 na fonografie w regjonie południowo-kaszubskim, a które ukażą się w druku jako pierwsza serja „Pieśni ludu pomorskiego" (nakładem Instytutu Bałtyckiego w Toruniu).

I. TEKST

NA ZMÓWINY

Regjonalne Archiwum Fonograficzne przy Zakładzie Muzykologicznym Uniwersytetu Poznańskiego, fgr. **1414**, sign. Pm. ch. 26 *f*. Kliczkowy nad Jeziorem Wdzydzkiem. Śpiewała Monika Knitterowa, lat 51. 44 ct. poniżej notacji.





3. (:Hej pańi matko:)
co óńi bądó jedli? —
— Murawjec marchéwka,
jegó brat polêwka,
a tén najmilejszi
smacznó pjeczóneczka.

4. (:Hej pańi matko:)
otjeżdżajǫ gosce! —
— (:Idz corko wijrzéj:)
jak są óńi pokłońǫ? —
— Murawjec czapka zdjó,
jegó brat nakichnó,
a tén najmilejszi
ładńe są pokłońél.

II. WYWÓD

Z Pomorza znany był dotąd tylko tekst tej pieśni [1]) w warjancie, dającym się podłożyć pod naszą melodję w w. 3—6, podczas kiedy w w. 1 i 2 podłożenie natrafia na pewne trudności z powodu różnicy metrycznej. Lecz niebardzo można polegać na szczegółach metrycznych tekstu, podanego bez melodji, być może zapisanego z dyktatu mówionego, przy którym śpiewacy tracą pewność i częściej się mylą niż w śpiewie.

Pod względem użytkowym pieśń pozostaje do tej chwili w związku z obrzędem zmówin czyli swatania lub zaręczyn. Zagadkowe miano murawiec oznacza kuczera (woźnicę), wiozącego „swego brata" (w bardzo szerokiem słowa tego znaczeniu) i pana młodego. Gdy zajeżdżają przed dom panny młodej zebrani śpiewają 1. zwrotkę, 2. i 3., gdy trójka wchodzi do domu, zaczem „jego brat" i młody zmawiają pannę z jej matką, a do odjazdu odzywa się zwrotka 4.

Ze względu na istniejący dotąd w całej Polsce obrzęd swatania, oraz na pierwotność nuty i archaiczne rysy tekstu, sądzićby należało, że rozchodzi się zwyczajnie o odmianę pieśni ogólnopolskiej. Jednakże wyraźny odpowiednik logo-meliczny dotąd nigdzie się nie znalazł. Znachodzą się natomiast teksty swadziebne mniej lub więcej zbliżone, śpiewane do nut odmiennych, a zdrugiej strony zbliżone nuty sobótkowe, połączone z innymi tekstami, przyczem w owych odmiennych nutach i tekstach dają się zauważyć wszelako epizodycznie pewne rysy, właściwe naszej pieśni zaborskiej i nutom i tekstom do niej zbliżonym.

Tekst logo-metrycznie zasadniczo tensam występuje: na terenie wielkopolskim p. t. „Jak ich przyjmiem?" u. J. J. Lipińskiego [2]) oraz w K. [3]) Pozn. IV. 82, 83, 84, — na Kujawach w K. Kuj. 11, — na Mazowszu w K. Maz. II, 71, — w Radomskiem w K. Rad. II, 24. Tekst kujawski służy do zabawy dziecinnej w swaty czyli szudrawca, do której dostał się niezawodnie ze swatów prawdziwych; zapewne i nieopisana bliżej gra wielkopolska w murzawca, do której śpiewają pieśń K. Pozn. IV, 82, będzie zatem dziecinnem naśladowaniem swatów; wreszcie określenie roli użytkowej znajdujemy jeszcze przy okazie K. Rad. II, 24, który występuje jako pieśń weselna do oczepin. Przy reszcie tekstów nie powiedziano, do jakich okazji się stosują, lecz niechybnie należą one lub należały dawniej do obrzędu swadziebnego, którego są poprostu przykrojone, i z którego też przejęły tę pieśń nietylko

---

[1]) Gryf, r. I, z. 6 (maj 1909), p. 174 s.
1. zwrotka brzmi:

„Pani matko, gosce jadą! —
A nn cimże oni jadą?
Murawiec na byku,
jego brat na wilku,
a muj najmilejszy
na pięknym koniku".

Dalsze zwrotki zawierają w tem samem metrum, przy drobnych odmianach słownych, tę samą treść co tekst Kliczkowski. Miejsca pochodzenia nie podano, formy „gosce" i „cimże" wskazują na Kaszuby.

[2]) J. J. Lipiński, Piosnki ludu wielkopolskiego, część pierwsza (więcej się nie ukazało), Poznań 1842, p. 186 s.

[3]) K. = Kolberg, liczba arabska oznacza pieśń.

dzieci do swych zabaw w „państwo młode", lecz pono i weselnicy dorośli przy wyciąganiu konsekwencji ze „zmówin".

Wszystkie te teksty rozpoczynają się inwokacją podobną, jak nasz okaz: „A moja matulu, jadą do nas goście", „Moja pani matko, goście jadą" i t. p., poczem każda zwrotka stawia pytanie, jak goście zajeżdżają, gdzie będą siedzieli, co jedli, co pili i t. d., na końcu, w jaki sposób się żegnają (zakończenia tego brak u Lipińskiego i w K. Pozn. IV, 82, 83), a na każde pytanie następuje odpowiedź mniej lub więcej żartobliwa, z wyraźnem wyróżnieniem pana młodego przed drugimi. „Gości" jest stale trzech: jako ostatni i najlepszy figuruje wszędzie „najmilejszy", przed nim idą na Mazowszu i w Radomskiem murawiec i Kudła, w Wielkopolsce murzawiec (Lip., K. Pozn. IV, 82) v. Murawski (K. 84, v. Pan Żura (K. 83) i „jego brat", na Kujawach szudrawiec i „jego brat".

W czterech dalszych okazach z Radomskiego (K. Rad. 23 i 23[b]), Łęczyckiego (K. Łęcz. 139) i Mazowsza (K. Maz. II, 72) poznajemy również tekst zasadniczo tensam, lecz odczepiony od obrzędu swadziebnego przez inny wstęp, który brzmi według wersji łęczyckiej (w drugich są nieznaczne odmiany): „Powiadaj dziewczyno, powiadaj jedyno, jakichżeś tu gości miała, kiedy mnie niebyło?" Oddalenie od obrzędu wyraża się też w przemianowaniu „najmilejszego" jak i murawca: w Łęczyckiem aktorami są chleburad, jego brat, i ten mały koszylwarczyk, w Radomskiem chleborak v. leworak nieborak, brat jego i ten mały potrębacek, na Mazowszu nieburak, jego brat i znów ten mały potrębacyk.

Wręcz odwrotnie tekst Wójcickiego p. t. „Goście" (z Mazowsza) [1]) zachował z pieśni swadziebnej tylko inwokację w formie nieco rozszerzonej, a w dalszym ciągu zawiera rzecz całkiem daleką w słowach, osnowie i metrum, acz należącą także do wesela.

Na uwagę zasługuje wreszcie szereg tekstów, nie będących wprawdzie warjantami naszego tekstu swadziebnego, lecz w których spotykamy występujący w 1 zwrotce pomorskiej motyw śmiesznej jazdy na różnych zwierzętach niewierzchowych. Na czele należy tu mazowiecki tekst sobótkowy K. Maz. III. 33: jest to jeden z owych „przeglądów zalotników", które tak często przy sobótce spotykamy, a normą, według której śpiewaczka poszczególnych zalotników ocenia, jest właśnie wierzchowiec, na jakim który jedzie. Więc pierwszy jedzie na myszy, drugi na szczurze, dalsi na kocie, na psie, na suce i t.p., aż nakoniec pojawia się upatrzony „na koniku w granat żupaniku". Pomimo odmiennego pomysłu ramowego zatem poznajemy w tem motyw naszej zwrotki 1, rozciągnięty na całą pieśń: towarzysze jadą na byleczem, ale najmilejszy na pięknym koniku. Do innej znowuż familji należy drugi tekst mazowiecki K. Maz. II. 64, w którym również występuje motyw jazdy na myszy, na szczurze, na wole, na koniu. Idzie tym razem o warjant pieśni zalotnika skarżącego się na rodziców, którzy mu dziewczyny „nie chcą dać" pomimo szeregu takich a takich wysiłków (1 zwrotka z Rybaków n. Jeziorem Wdzydzkiem: „Jaworowe kołka, olchowa rozwórka, trzeba mi ją (:okować:) — spodobała mi się sołty-

---

[1]) K. Wł. Wójcicki, Pieśni ludu Biało-Chrobatów, Mazurów i Rusi z nad Bugu, t. I. Warszawa 1836, p. 171 s.

sowa córka, teraz mi ją (:muszą dać:)[1]), a owe śmieszne popisy jeździeckie figurują wśród tych wyliczanych robót herkulesowych. Oczywiście więc zachodzi wyjałowienie motywu przez wyeliminowanie porównania pomiędzy najmilejszym a jego towarzyszami. Obydwa te teksty mazowieckie, aczkolwiek pod względem treści zbliżone do naszego w różnym stopniu, ukazują równomierne pokrewieństwo z nim jak i z tekstami swadziebnemi wogóle pod względem metrum, jak wykazuje następujące zestawienie porównawcze:

Kliczkowy.

1. Idź córko wyjrzyj,
idź córko wyjrzyj,
na czem oni jadą?
Murawiec na byku,
jego brat na wilku,
a mój najmilejszy na jednym koniku.

Maz. III. 33.

2. I napotkały
Oleksego Wawrzka,
i zobaczyły: on jedzie.
On jedzie na mysy,
ledwie pod nim dysy,
on jedzie.

Maz. II. 64.

1, U onego młyna
zielona olsyna,
trzebaby ją wyrąbać.
4. Jechałem na mysy,
na usy nie słysy,
jesee mi jej nie chcą dać.

Natomiast dwa dalsze teksty nie mają z naszym już nic wspólnego poza tym właśnie motywem wierzchowcowym. Są to mianowicie: jedyna zwrotka wielkopolskiej pieśni drużbów na wesele zapraszających[2]), w której dwaj drużbowie występują „jeden na kobyle, drugi na krowie", – oraz jeszcze jeden tekst sobótkowy, tym razem sandomierski (K. Sand. 139), gdzie chłopiec przez dziewczynę upatrzony jedzie w 1 zwrotce na koniu karym, w 2 na kasztanku, w 3 na wronym, a w 4 na gniadym wole; lecz zwrotka ta wołowa wygląda na przyczepkę, ściśle do pieśni właściwej nie należącą.

Przyglądnijmy się teraz nutom do tych tekstów śpiewanym, i porównajmy je z nutą zaborską. Odpadają z góry teksty Lip. p. 186, K. Łęcz. 139[3]) i Wójc. I. p. 171, do których melodji nie znamy. Eliminujemy dalej melodje do K. Rad. II. 23, 23b, K. Maz. II. 64 i K. Sand. 139 jako nie mające z naszą dostrzegalnego związku. Z pieśni pozostałych jedna ukazuje nutę wybitnie do pomorskiej zbliżoną, gdy zaś reszta wyjawia wspólne z nią rysy muzyczne dopiero po dokładnem rozpatrzeniu. Tą jedną jest właśnie ta, w której wyżej omówiony motyw zwierzęcy zajął miejsce najobszerniejsze, mianowicie pieśń sobótkowa K. Maz. III. 33, i w niej to upatrywać możemy względnie najbliższą analogję logo-meliczną do pieśni zmówinowej Kliczkowskiej.

Także i dalszych melodji w tym samym stopniu z nutą pomorską skoligaconych dostarcza nam obrząd sobótkowy, a to z Wielkopolski, Mazowsza, Radomszczyzny i Sandomierszczyzny:

---

1) R. A. F. Poznań, fgr. 1357. sign. Pm. ch. 16-e.

2) Zapis autora z Potarzycy K. Jarocina, r. 1908.

3) Kolberg odsyła wprawdzie do nut Ser. VI. (Krak. II) 877. lub 752 (na 3/4), jednakże nuty te nie dają się żadną miarą do tekstu łęczyckiego zastosować. Albo więc odsyłacz jest mylny, albo też K. liczył się u czytelnika z taką samą nonszalancją w podkładaniu słów pod nutą, jaka się jemu samemu nieraz przytrafiła. Z naszą melodją te nuty krakowskie nie mają nic wspólnego.

Zmówinona, Kliczkowska.

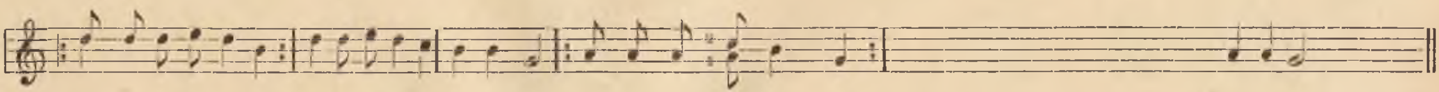


J. J. Lipiński, Wielkopolska[1]).



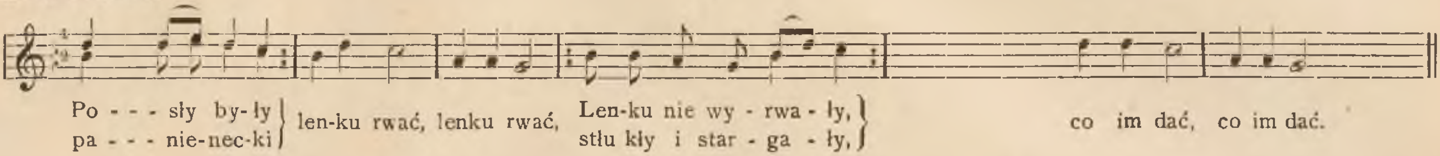
Liś-cie w o - gro - dzie li - ście pa - da - - - ją, / te - go ko - wa - la te - go mi ra - - - ją. } Ko-wal bi - je mło - - tem, / za - le - wa się po - - tem, } nie chcę, nie pój-dę, nie po mojej wo-li.

K. Maz. III. 33.

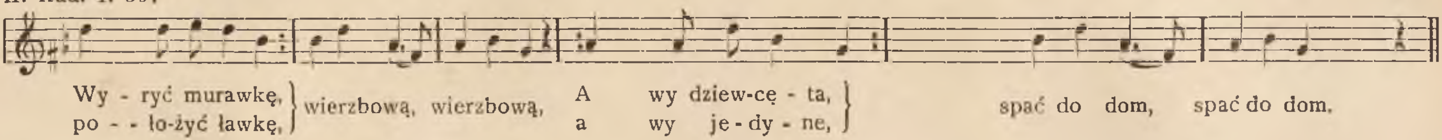


Hej posły by-ły / pan-ny panie-necki } do kalinecki lnianki rwać. Lnianek nie wy - rwa - ły, / stłu-kły i star - ga - - ły, } nic nie znać.

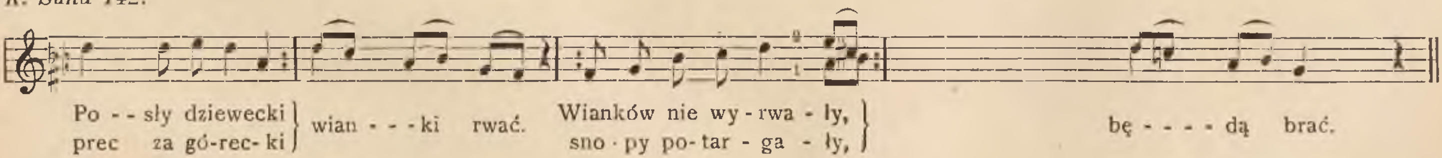
K. Maz. I. 64.



K. Rad. I. 59.



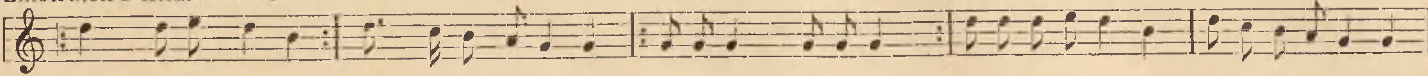
K. Sand 142.



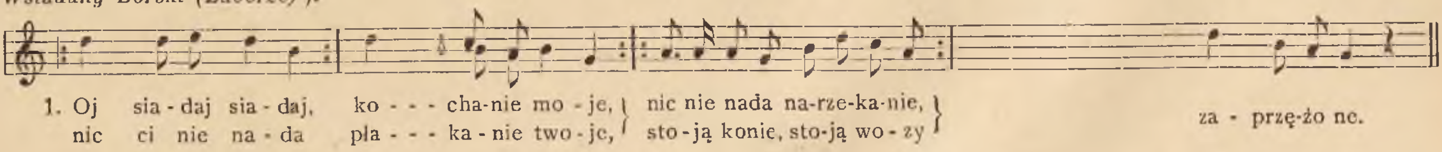
[1]) J. J. Lipiński, P. l. wielkop., p. 70 s., melodja nr: 10: Melodję wraz z tekstem przejął Kolberg w Pozn. IV 94, zmieniając dwie ósemki końcowe na ćwiartki. Wątpliwości budzi ze względu na analogję w frazie końcowej, na deklamację i na drugie warjanty nin. tabeli menzuracja 1 i 2 taktu (kreślona w dół). Starałem się ją poprawić w konjekturze (kreślonej w górę).

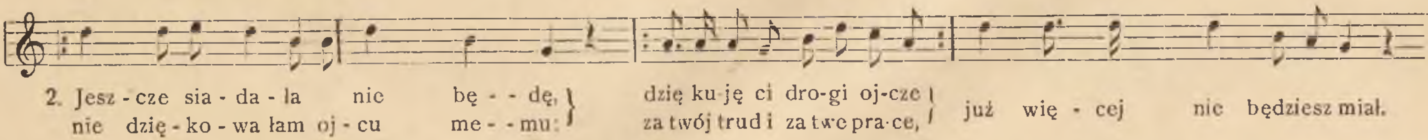
Mamy więc przed sobą w sześciu odmianach jeden i ten sam typ melo - metryczny, którego kojcem, sądząc z przytłaczającej większości okazów, musiała być sobótka. Nasuwałby się prosty wniosek, że nasza pieśń zmówinowa stąd właśnie nutę swoją przyjęła — gdyby nie analogje, łączące ją melometrycznie także z jednym z ogólnopolskich typów **wsiadanych** weselnych, występującym też w blizkiem sąsiedztwie (w Borsku n. jeziorem Wdzydzkiem), oraz z protoplastą tego wsiadanego, z oczepinowym **chmielem**[1]):

Zmówinowa Kliczkowska.

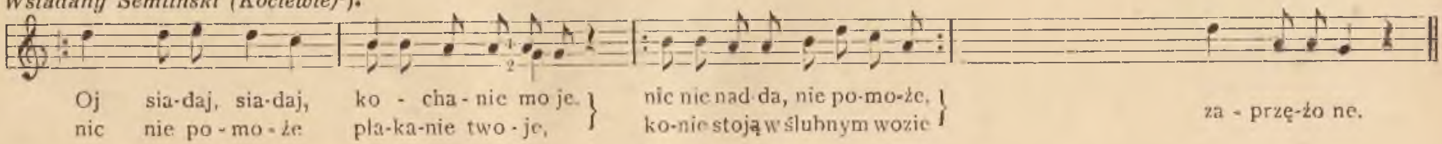


Wsiadany Borski (Zaborze)[2]).

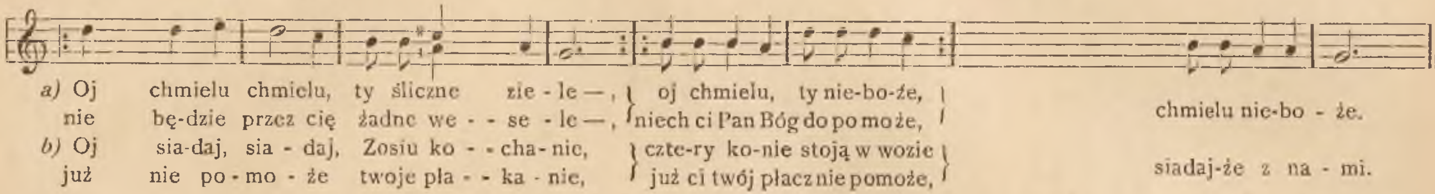




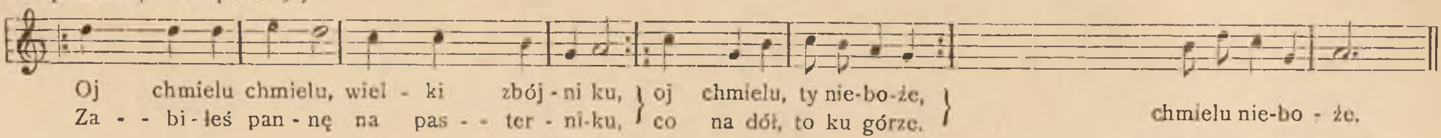
Wsiadany Semliński (Kociewie)[3]).



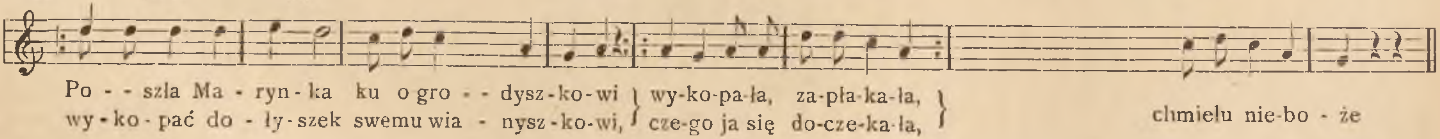
a) Oczepinowa, b) Wsiadany (Wielkopolska)[4]).



Oczepinowa (Wielkopolska)[5]).



Oczepinowa (Wielkopolska)[6]).



[1]) Zestawione tu okazy wybrano zpośród setek warjantów ogólnopolskich pod kątem melicznego zbliżenia zarówno do zmówinowej Kliczkowskiej jak i do proto - chmiela.

[2]) R. A. F. Poznań, fgr. sign. Pm. ch. 1c

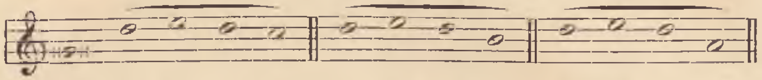
[3]) tamże, fgr. 1250, sign. Pm. st. 4a

[4]) zapis autora z Ostroga, r. 1925.

[5]) zapis autora z Potarzycy k. Jarocina, r. 1908.

[6]) R. A. F. Poznań, fgr. 366 sign. Wp. od. 27 d, Chwaliszewo k. Krotoszyna. Jest to pierwszy wogóle autentyczny okaz chmiela w czystej pentatonice anhemitonicznej.

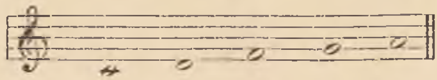
Porównując powyższą grupę chmielową z podaną poprzednio grupą sobótkową z punktu widzenia melicznego, stwierdzić możemy, że obie grupy szafują zasadniczo tym samym materjałem tonowym *ut re mi fa sol la* (w Sand. 142 jest *mi be molle)* i że frazy ich zewnętrzne zakreślają w ramach tej skali krzywe podobne. Motyw czołowy, intonowany stale na *sol,* stale też koło niego krąży w figurze *torculusowej.*



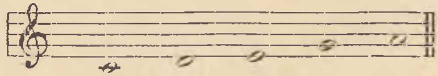
poczem melos opada w dystansach z *sol* do *ut;* frazy końcowe powtarzają ten ostatni spadek, jedynie sobótkowa wielkopolska (Lip. nr. 10) i nuta Kliczkowska interpolują przedtem jeszcze powtórkę motywu czołowego, zaś sobótkowa Maz. III. 33 zbywa całą frazę końcową namiastkiem *re re ut.* Melos fraz środkowych ukazuje dużą rozbieżność, lecz wspólnym rysem jest tu integralna sekwencja echowa, przyczem wyjaśnić należy, że ta sekwencja centralna należy do stałych cech chmiela typowego.

Wkroczywszy temsamem w zakres formy metrycznej, stwierdzamy dalej ogólne powinowactwo obu grup także i pod tym względem. Wypadkowe „echo" tego czy owego motywu lub którejś frazy nie odgrywa tu roli, zawsze jednak dochodzi do tego, że torculus czołowy odzywa się dwukrotnie. Przedłużenie frazy końcowej w nucie Kliczkowskiej i sobótkowej wielkopolskiej, oraz jej skrócenie w Maz. III. 33 są korrelatami wymienionych już właściwości melicznych tych trzech nut.

Znamienne natomiast różnice zarysowują się w sposobie t o n a c y j n e g o zużytkowania wspólnego materjału tonowego, pomimo że wszędzie mamy tę samą dominantę *sol,* a toniką jest we wszystkich przytoczonych okazach *ut,* wyjąwszy chmiela Potarzyckiego, w którym jest tonika *re,* oraz Chwaliszewskiego, w którym można mówić o dwóch tonikach *re* i *ut*[1]). Zwłaszcza w ujęciu dystansów przy ruchu opadającym z V. do I. w frazach zewnętrznych, oraz w sposobie zakończenia torculusów czołowych dają się zauważyć różne, krzyżujące się bardzo ciekawie dyspozycje tonacyjne, a to najwybitniej dwie: 1 do pentachordu *ut re fa sol la:*



2. do pentachordu *ut re mi sol la:*



Indukcja z ogólnopolskiego materjału c h m i e l o w e g o (której przedstawienie wymagałoby osobnej, sporej rozprawy) wykazuje, że pierwszy pentachord *ut re fa sol la* jest zasadniczą skalą tej nuty, i w tej też skali prezentuje się ona w przytoczonym okazie Chwaliszewskim; we wszystkich innych odmianach naszej tabeli chmielowej pier-

[1]) Tem niemniej *re* jest typową toniką chmiela ogólnopolskiego, kadencje zaś na finalis *ut* bezwzględnie naleciałością; ta finalis *ut* stanowi jedyną skazę tak pięknego pozatem okazu Chwaliszewskiego.

wotna ta gama uległa zatarciu przez integralne wciągnięcie tercji *mi*. Wśród powyższych nut s o b ó t k o w y c h niema ani jednej, którąby była całkowicie utrzymana w tym pentachordzie, lecz odnajdujemy go, obok partji z mniej lub więcej wybitną tercją, w owych właśnie spadkach z V. do I. w Maz. III. 33:



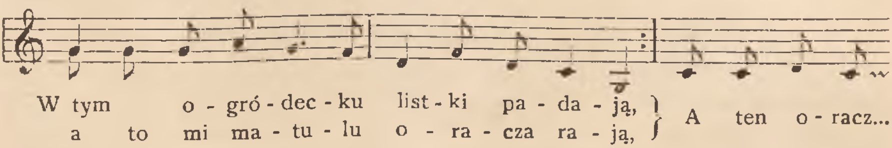
Zwraca także uwagę, że w tym warjancie torculus czołowy kończy się nie na III, lecz na IV, więc chmielowo:



na skutek czego odzywająca się potem III jest osłabiona.

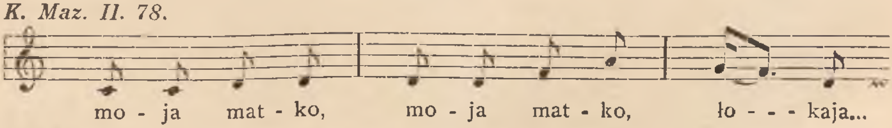
Na dłuższym jeszcze odcinku występuje tensam pentachord bez *mi* w nucie, należącej także do naszej grupy sobótkowej, lecz zdestruowanej pod względem formy metrycznej:

K. Maz. II. 79.

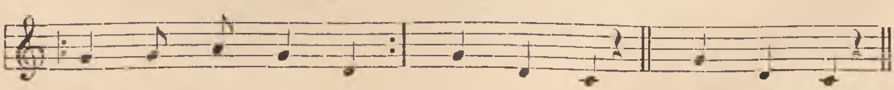


Lub na krótszy dystans w innym znów maroderze sobótkowym:

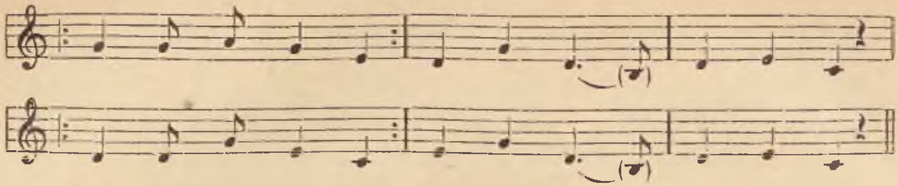
K. Maz. II. 78.



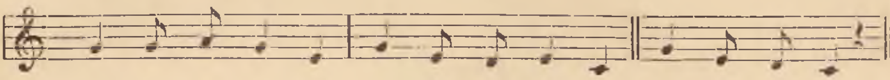
Ciekawy wreszcie wynik kompromisu pomiędzy pentachordem anhemi-tonicznym *ut re fa sol la* skłaniającym się już ku pentarchordowi ditocznicznemu z *fa*, a modusem *la* w pozycji *ut (ut re mi ♭ fa sol la)* przedstawiają frazy zewnętrzne nuty Sand. 142, gdzie *fa* i *mi* odzywają się tak nieśmiało i drugorzędnie, że pozostaje jako skala esencjonalna czyste *ut re sol la;* w związku z tem torculus tematyczny opada aż o kwartę:



Z drugiej strony czysty pentachord *ut re mi sol la* reprezentuje w całości (nie licząc dolnego *si*, będącego nutą wprowadzającą do *ut*) melodja sobótkowa Rad. I, 59:



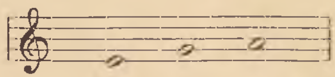
We frazach zewnętrznych przedstawia tę samą skalę 1. zwrotka wsiadanego Borskiego:



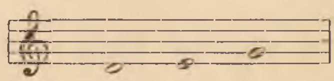
Stwierdzamy więc emulację dwoch pentachordów, którą możemy też określić, jako w a l k ę o t e r c j ę. Główną zaś ostoją tego *mi*, na której usadowiwszy się, narzuca ono swój charakter całym melodjom sobótkowym: wielkopolskiej, Maz. III, 33 i Rad. I, 59, wsiadanego Borskiego (także innym przygodnym odmianom chmiela w różnych ziemiach polskich) i last not least naszej „zmówinowej" Kliczkowskiej — ostoją tą jest niewątpliwie końcówka torculusa czołowego:



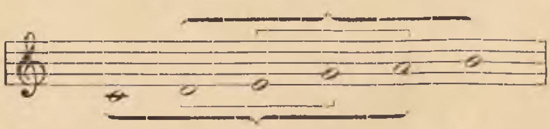
I oto nasuwa się niezmiernie ciekawa analogja ze śpiewu ludowego nietylko ogólno-aryjskiego, lecz ogólnoludzkiego. Wszakże ten trichord *mi sol la:*



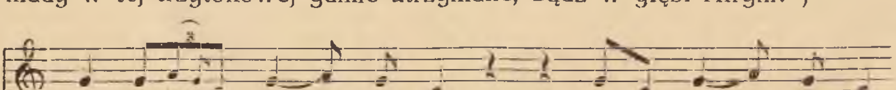
oraz drugi *re mi sol:*



znane nam są z najprymitywniejszych kultur i najstarszych pokładów kultur wyższych, jako skale, poprzedzające powstanie pentatoniki anhemitonicznej:

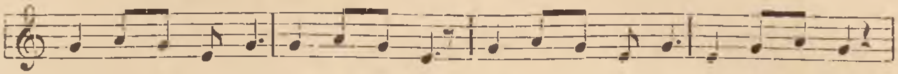


Wystarczy też sięgnąć na chybił trafił do śpiewów obrzędowych, roboczych, dziecięcych którejkolwiek części świata, ażeby spotkać przykłady w tej trzytonowej gamie utrzymane, bądź w głębi Afryki: [1])

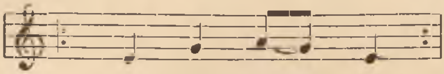


[1]) R. A. F. Poznań, fgr. Berlin 88 (Kongo).

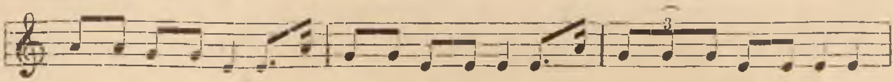
bądź u murzynów Ameryki Północnej:[1])



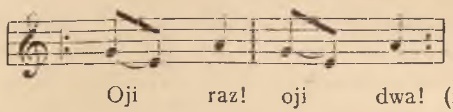
u kulisów chińskich:[2])



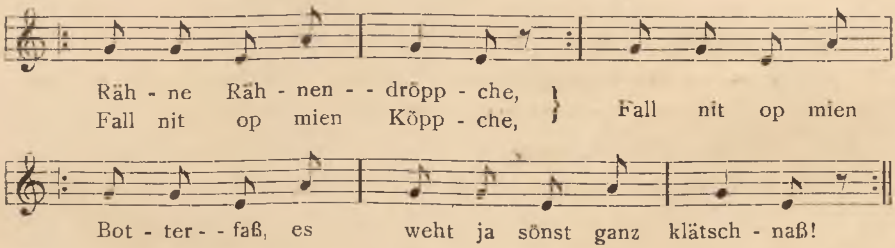
czy też u marokańskich brukarzy ulicznych:[3])



u rosyjskich wieśniaków:[4])



lub wreszcie wśród piosenek dzieci niemieckich:[5])

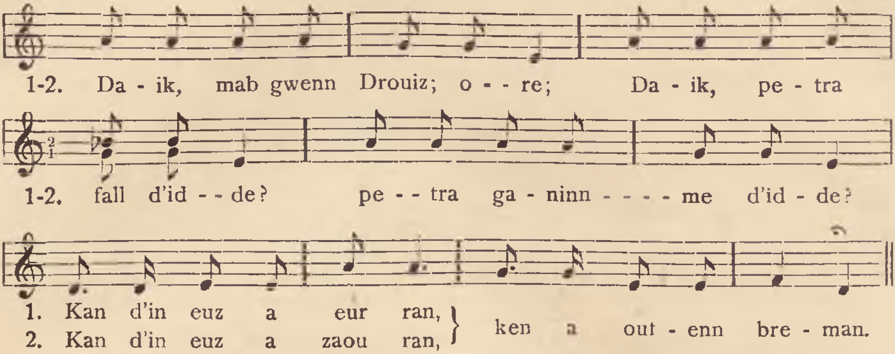


Przykłady powyższe, notowane w *mi sol la*, możnaby bez różnicy pisać także i w *re fa sol*. W wyższych kulturach jednak które dorobiły się bogatszego materjału tonowego, atawistyczne te motywy trichordowe występują przeważnie już w określonej relacji do oktoechosu. Więc następna, starożytna pieśń druidów celtyckich, pochodząca — jak to dostatecznie uzasadnił O. Fleischer — w sednie conajmniej z przed 6. w. po Ch., osadziła z biegiem czasu naszą starą gamę trzytonową

---

[1]) Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, 4 Aufl., Berlin 1909, p. 243.
[2]) R. A. F. Poznań, fgr. Berlin 16 (Chiny).
[3]) K. Bücher, op. cit. p. 163 s.
[4]) tamże p. 297.
[5]) Ludwig Erk, Deutscher Liederhort, neubearbeitet und fortgesetzt von Franz M. Böhme, t. III, Leipzig 1894, nr. 1840; szereg dalszych przykładów tamże oraz w F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, t. II, Leipzig 1886. — Żałować należy, że u nas dotąd nikt nie zajął się bliżej pieśnią dziecięcą, której znaczenie występuje coraz wyraźniej w miarę rozwijania się muzykologji porównawczej. Kolberg, uwzględniał ją przygodnie, zdaje się jednak, że pod jej firmą przemycił więcej pieśni zaśpiewanych przez dorosłych, aniżeli od dzieci samych podsłyszanych. Taksamo też zasługują na uwagę naszych zbieraczy refreny robocze i melodyczne formuły wywoływaczy uliczno-podwórzowych.

w pozycji *mi sol la,* włączając ją w p e n t a c h o r d *re mi (fa) sol la si* ♭ :[1])



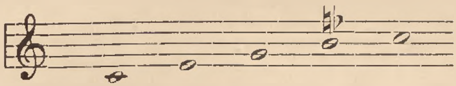
Również i w następującem gloria gregorjańskiem znajdujemy nasz trichord w pozycji *mi sol la;* pododawane „accentus" *si* oraz jedyne, słabe *re* w dodanem „Amen" ilustrują ewolucję znowuż do pentachordu *re mi sol la si,* a przejściowe *fa* w zakończeniu jest bodaj ostatnim nieśmiałym dodatkiem dla formalnego wypełnienia skali defektywnej:[2])



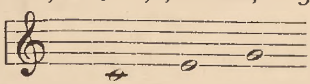
[1]) V i c o m t e H e r s a t d e V i l l e m a r q u é, Barzaz Breis, Chants populaires de la Bretagne, 8 éd., Paris 1883, p. I. — Oskar F l e i s c h e r, Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft, Sammelb. der Internat. Mus.-Ges., r. I, Leipzig 1899—1900, p. 44. — F é t i s, Hist. gén. de la Musique, t. IV Paris 1874, p. 351. — Nuta *si* ♭ w 4 takcie powtórki budzi jednak wątpliwości; w notacji oryginalnej pieśń stoi o kwartę wyżej, z dwoma bemolami jako *g-moll;* być może, że to es pochodzi poprostu z błędu drukarskiego, i powinno być *c* (w naszej transpozycji *g*) jak zwyczajnie.

[2]) Liber Usnalis Missae et Officii... a Solesmensibus Monachis, Parisiis, Tornaci, Romae, impr. 1928, p. 55 s. — Tosamo Gloria podaje Riemann dwukrotnie według Lib. us. Dom Mocquereau'a w swoich Folkloristische Tonalitätsstudien, I, Leipzig 1916, p. 46 s., 58 s., obydwa razy w swoich własnych różnych, lecz równomiernie dowolnych transskrypcjach rytmicznych.

Inaczej musiało być w starej kulturze skandynawsko-germańskiej, którą znamionuje nastawienie durowo-trójdźwiękowe. Niezawodnie słusznie skojarzono tę skłonność z naturalną skalą prehistorycznych lur bronzowych, jakie odnaleziono w dużej ilości nad Bałtykiem zachodnim, w Danji, południowej Szwecji i Meklemburgji [1]), a że instrumenty te znachodzą się parami w odstępach konsonansowych, przeto narzucał się też i wniosek z dawną nordyjską diafonją ludową [2]). Pospolity, pasterski rodzaj tej lur floruje też jeszcze do dziś dnia w Szwecji w formie wielkiej trąby drewnianej, a przed niewielu dopiero laty wyszedł z powszechnego użytku także na Kaszubach, gdzie tasama trąba szwecka występuje pod nazwą bazuny, i to parami do gry dwugłosowej jak prehistoryczna lur [3]). Skala użytkowa tej nordyjsko-pomorskiej lur-bazuny obejmuje alikwoty 4—8, więc na tonie podstawowym C:



Wyższych alikwotów nie wygra na zwykłej bazunie nawet i bardzo biegły trębacz [4]). Fonogramy kaszubskie wykazują, że też istotnie ta właśnie skala, a najbardziej część jej dolna, czyli trójdźwięk *ut mi sol:*



[1]) Angul Hammerich, Studien über die altnordischen Blasinstrumente im Nationalmuseum zu Kopenhagen, Vierteljahrsschr. f. Musikwiss. X, Leipzig 1894, p. 1 ss.

[2]) Oskar Fleischer, Die Musikinstrumente des Altertums und Mittelalters in den germanischen Ländern, w Grundriß der german. Philologie, herausg. v. H. Paul, 2 Aufl., III, Straßburg 1900, p. 567 ss.

[3]) Ogólniejszy pogląd na sprawę lur-bazuny daję w artykule p. t. „Z badań nad śpiewem i muzyką ludu polskiego (problemy i prace Zakładu Muzykologicznego U. P.)" w „Balticoslavica" II, Wilno 1934. Do przytoczonych tam szczegółów dotyczących jej rozpowszechnienia na Pomorzu kaszubskiem dodaję jeszcze, że używano jej także do sygnałów orjentacyjnych dla podróżujących zimową porą w stronach niebezpiecznych. N. p. nad jeziorem Wdzydzkiem utrzymywano stałą służbę sygnalizacyjną za pomocą bazun odzywających się co godzinę w różnych punktach wybrzeża (informacja Fryd. Laski z Rowu, obecnie w Zalesiu k. Brus). — Zastanawia też w związku z tą pomorską kulturą bazunową stare niemieckie oznaczenie szałamaji jako Pommer. Nazwę tę uważa się powszechnie za zniekształconą z franc. Bombarde, stąd Bomhart, Bommert, Pommer. Skoro jednak właśnie Pomorze odznaczało się jako siedlisko tych szałamaji, tujar, trąb, czy jakkolwiek bazunę jeszcze nazwiemy, i to prawdopodobnie im dalej wstecz, tem silniej i w tym szerszym zasięgu (zapewne z włączeniem Pomorza szczecińskiego czyli „Pommern" dzisiejszego, ze względu na znaleziska meklemburskie), — to dlaczegożby ten Pommer niemógł być większym jeszcze prawem formą wcale nie zniekształconą, ale całkiem poprawną, oznaczającą, jak to często bywa, instrument według kraju lub regjonu, w którym występuje szczególniej gęsto i charakterystycznie (por. rożek angielski, polnischer Bock i t. p.)? Nie wyklucza to oczywiście, że słowo Pommer mogło się przyjąć na gruncie zniekształconego czy też autentycznego Bombarde, jako zastępstwo nazwy niezrozumiałej przez brzmiącą nieco podobnie, a zrozumiałą dzięki relacji do czegoś powszechnie znanego, t. j. do kultury bazunowej Pomorza.

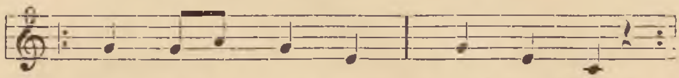
[4]) Zakład Muzykologiczny U. P. posiada parę bazun kaszubskich, które poddano różnym doświadczeniom akustycznym. Doświadczenia te są sfonografowane.

stanowi o charakterystycznem nastawieniu tonacyjnem tego regjonu [1]).

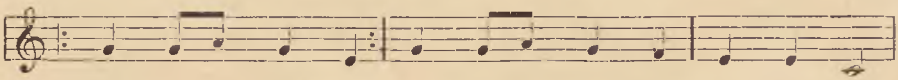
W skali *ut mi sol* mógł nasz trichord *la sol mi* umieścić tylko swoją małą tercję jako *mi sol*. Temsamem *la*, pozostając poza gamą bazunową, nie mogło zachować tej siły, jaką okazuje w pieśni celtyckiej i gloria rzymskiem, lecz jako uprzywilejowana tuba w zakresie trichordu — a zarazem jako dominanta całej skali — musiało się wysunąć w tym związku *sol*, pozostawiając nucie *la* rolę akcentu na *sol*. Wynika stąd skala-tonacja, jaką obserwujemy także w innych starych melodjach kaszubskich, np. w dziadach dożynkowych [2]):



a którą w połączeniu z naszym motywem trichordowym ilustruje klasycznie druga wzrotka Wsiadanego Borskiego:



Podobnie pierwsza fraza pieśni sobótkowej K. Maz. III, 33, zlekka tylko skażona przez przejściowe *fa*:



Do dwu tonacji zatem, współzawodniczących z sobą w naszych grupach sobótkowo-chmielowych, t. j. do pentachordów: 1. *ut re fa sol la*, oraz 2. *ut re mi sol la*, dochodzi jeszcze 3. tonacja trzecia *ut mi sol la*. Stosunek zaś tych trzech tonacji w „walce o *mi*" określa się tak: że zaatakowanym jest pentachord pierwszy bez *mi*, pentachord typowy nietylko dla chmiela, lecz dla starej polskiej melodyki wogóle (w formie anhemitonicznej, jak też i hemitonicznej z *fa*♯), — atakują zaś wspólnie pentachord drugi, z *mi* a bez *fa*, oraz ów tetrachord skandynawski, również z *mi* i bez *fa*, ale pierwotniejszy i stawiający swoje *mi* z nierównie większą siłą, aniżeli jego sojusznik. Skąd się jednak wziął ten drugi pentachord? Bezwzględnie nie z chmiela. Twierdzę nawet, że wogóle w melodyce staropolskiej ta pentonika z *mi* jest zjawiskiem tylko przygodnem i kompromisowem, ukazującem się właśnie tam, gdzie *mi* wywalcza sobie miejsce w pentatonice polskiej.

Nie jest tu miejsce na obszerne uzasadnienie tej tezy. Z obfitego materjału przytoczę dla analogji tylko starą pieśń o trzech ptaszkach na lipie. Opiera się ona w całej Polsce ogólnie znowuż na pentachordzie *ut re fa sol la* bez *mi*, jak to w zestawieniu następującem dokumentują zwłaszcza wersje wielkopolskie, na czele Chwaliszewska, oraz w formie już bardziej zarośniętej Kociewska; natomiast w odmianach kaszubskich wielka tercja zagnieździła się ze skali bazunowej tak silnie, że w Przy-

---

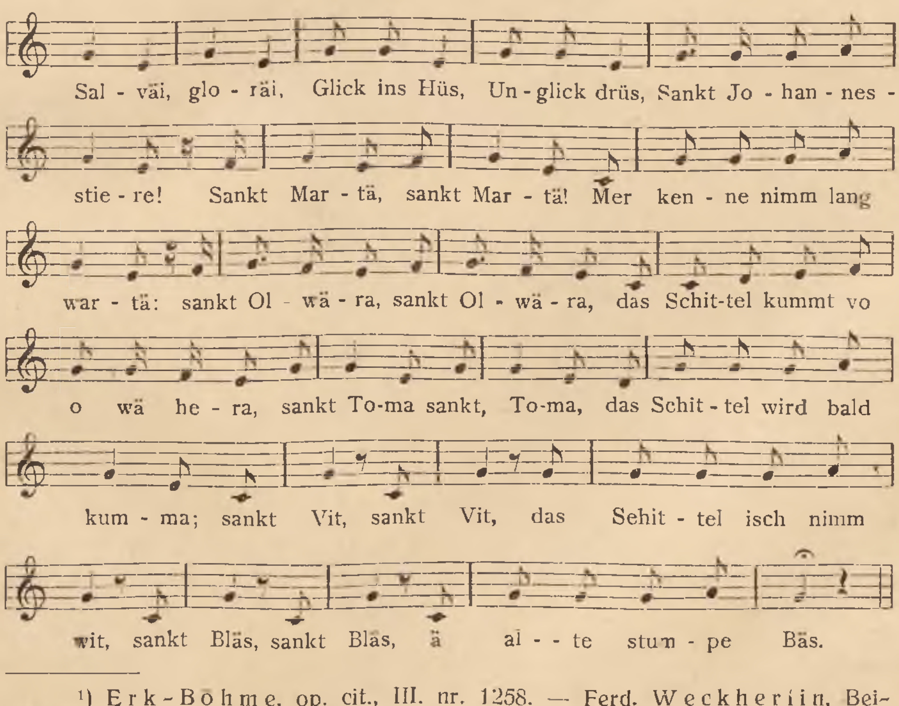
[1]) Wystarczy tu odesłać ogólnikowo do serji południowo-kaszubskiej, gdzie przykłady znaleźć można na każdym kroku. Zasadnicze omówienie skal kaszubskich łącznie z kwestją bazuny odkładam do oddzielnej rozprawy o śpiewie ludowym kaszubskim.

[2]) R. A. F. Poznań, fgr. 1418, sign. Pm. ch. 27 d Kliczkowy.

tarskiej i Borskiej zostały po pierwotnym pentachodzie tylko fragmenty w takcie 4. wśród pełnego trójdźwiękowo zabarwionego *Dur,* z którego pozatem trudno wogóle wyciągnąć jakiś podkład pentatoniczny; w Brzezińskiej zaś *mi* wyparło poprostu *fa* i przewróciło pentachord na *ut re mi sol la;* — pentachord ten jest wypadkowym kompromisem pomiędzy skalą bazunową a zasadą pentatoniczną: (Patrz str. nast.).

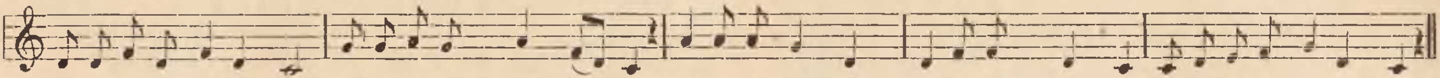
Podobnie więc i w naszym wypadku ów radomski pentachord 2. wygląda raczej na kompromis pomiędzy gamą skandynawską a zwalczanym pentachordem chmiela (*mi* zostaje zlegalizowane bez naruszenia zasady pentatonicznej przez ułożenie pentachordu), jako czynnik natomiast aktywnie i istotnie atakujący występuje tetrachord skandynawski — i mielibyśmy natenczas do czynienia z rozgrywką pomiędzy wpływem skandynawskim a starą, zakorzenioną gamą polską.

W powyższej konstrukcji o skandynawsko-germańskiem pochodzeniu naszych sobótkowych motywów trichordowych utwierdza nas fakt, że w Niemczech występują one, o ile nie w oderwanym trichordzie, to bez wyjątku w modusie *ut* (defektywnym lub ciągłym), na stopniach *mi sol la* z dominantą *sol,* co prowadzi do licznych, frapujących podobieństw z nutami naszemi. Jakkolwiek w całokształtcie poszczególnych pieśni skale kompletują się tu przeważnie do pełnego heksachordu *ut-la* lub nawet do pełnej oktawy dur, to jednak przebija zwyczajnie trójdźwięk *ut mi sol.* Wśród licznych takich przykładów znajdujemy także i pieśń sobótkową:[1])



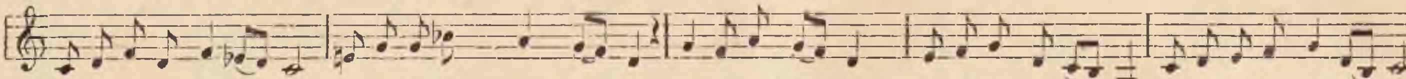
[1]) Erk-Böhme, op. cit., III. nr. 1258. — Ferd. Weckherlin, Beiträge zur Geschichte altteutscher Sprache und Dichtkunst, t. II. Stuttgart 1811, p. 96.

Wielkopolska (Chwaliszewo) [1]).



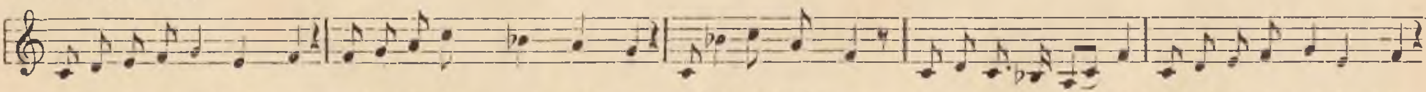
Z tamtej strony je-zio - ra jest tam lip-ka zie - lo - na, oj na tej lip - ce, na tej zie - - lo nej, trzej ptaszkowie śpiewają.

Wielkopolska (Nabyszyce, Orpiszewo) [2]).



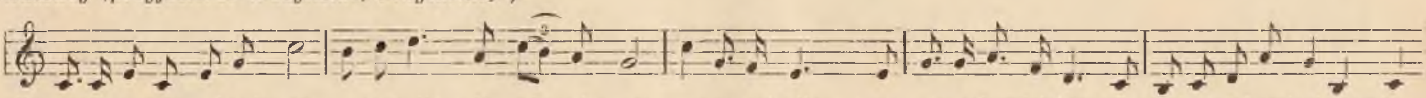
Z tamtej strony je zio - ra sto-i lip-ka zie - lo - na, a na tej lip - ce, a na tej zie - lo nej, trzej ptaszkowie śpiewają.

Kociewie (Osiek) [3]).



Z tam ta strona je-zio - ra sto-i lip-ka zie - lo - na, a na tej lip - ce, a na tej zie - lo-nej, trzej ptaszkowie śpiewają.

Kaszuby (przyjezierze Wdzydzkie, Przytarnia) [4])



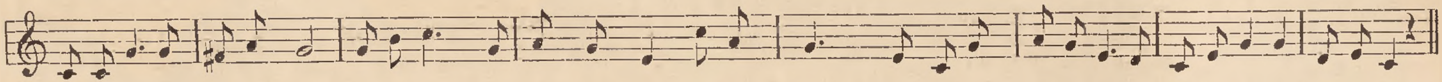
Z tamtej strony je-zio - ra sto i lip - ka zie - lo - na, a na tej lip - - ce, na tej najzielonszej, trzej ptaszkowie śpiewają.

Kaszuby (przyjezierze Wdzydzkie, Borsk) [5]).



Z tamtej strony je-zio - ra sto-i li - pa zie - - - lo - na, a na tej li - - - pie, a na tej zielo-nej, siedzieli trzej ptaszkowie.

Kaszuby (Gochy, Brzeźno) [6]).



Na nej stro-nie je-zo - ra sto-i li - - pa ze - lo - na, na tej li - - - pie, na tej naj-zelonszej, se-dze-li tam ptaszko-wie.

---

1) R. A. F. Poznań, fgr. 367 sign. Wp. od. 27 e.
2) tamże fgr. 519 sign. Wp. od. 70 b.
3) tamże fgr. 1265 sign. Pm. st. 9 a.
4) tamże fgr. 1366 sign. Pm. ch. 18 a.
5) tamże fgr. 1286 sign. Pm. ch. 3 a.
6) tamże fgr. 1442 sign. Pm. ch. 32 e.

Ze względu na związek ze sobótką podaję tu jeszcze i drugą pieśń, tym razem czysto trichordową: [1])



Trudno przesądzić, czy właśnie takie pieśni germańskie z zakresu sobótki wywarły jakiś wpływ na ukształtowanie się naszej grupy nut sobótkowych; wszakże podobnych motywów muzycznych jest w niemieckiem pełno także i przy najróżniejszych innych obrzędach i zabawach, a zresztą zajmiemy się jeszcze kwestją, czy nuta, będąca właściwym przedmiotem niniejszych uwag, musiała się koniecznie uformować w związku sobótkowym. Lecz równocześnie wysuwa się i drugie pytanie: czy ten torculus, występujący tu tak powszechnie i w tak podobnych warunkach tonacyjnych, nie mógł przyjść do nas poprostu żywcem z Niemiec? Także i tej kwestji narazie nie przesądzam, ale dotknę jej jeszcze.

W każdym razie działanie wpływu germańskiego wydaje się bardzo prawdopodobnem.

Wpływ ten nie jest jednak fundamentalny. Zastaje on już nutę polską, do której wnosi tylko, nie bez oporu, pewne rysy tonacyjno-melodyczne. Tą starą nutą podstawową jest niewątpliwie melodja chmiela, oparta na pentachordzie anhemitonicznym bez *mi*, strukturalnie bardzo mocna, nad podziw trwała i ekspansywna. Rozpatrzenie jej wpływu na uformowanie się najróżniejszych nut polskich należy do najciekawszych zadań naszej etnologji muzycznej. Rozpoznajemy ją nietylko jako substrat naszej grupy sobótkowej, lecz odnajdujemy ślady jej struktury także w pięciu z owych dziesięciu nut swadziebnych i innych, które łączą się z naszą pieśnią zmówinową przez wspólny tekst lub wspólne motywy tekstowe (nie uwzględniając już K. Maz. III. 33.): (Por. str. 22—23).

Podobieństwo formy metrycznej rzuca się w tem zestawieniu w oczy, pomimo odchyleń w frazach ostatnich, w których podane tu pieśni swadziebne ukazują ten sam rys co grupa sobótkowa (przed „spadkiem“ końcowym interpolacja motywu czołowego). Owej krótkomotywowej sekwencji środkowej, tak typowej dla chmiela i jego progenitury, nie brak nigdzie. Dyferencje nieliczne są natomiast znaczne, lecz przy bliższem porównaniu wyjawiają się i tu — w różnym stopniu — analogje. Wiedząc zaś o tem, jak daleko od pierwowzoru zapędziły się z biegiem wieków pod względem melosu także i odmiany chmiela zupełnie niewątpliwe, z tekstem chmielowym złączone, i zważywszy, że najtrwalszem znamieniem, najmocniejszym formantem polskiej melodyki ludowej jest kościec metryczny, dochodzimy — z uwzględnieniem całokształtu naszego problemu — do wniosku, że pewnie i tym

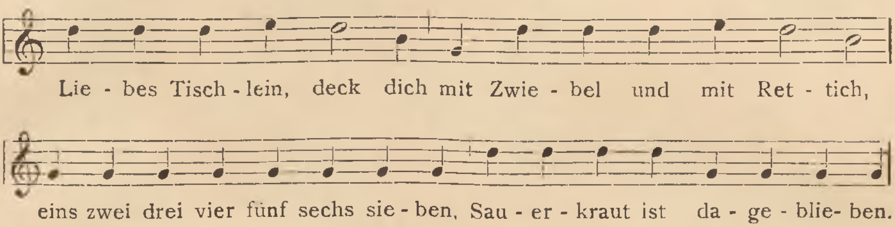
[1]) Erk-Böhme, III, nr. 1071.

razem mamy przed sobą, coprawda oddawna już oddzielone i na przeróżne wpływy wydane, potomstwo chmiela.

Stwierdzamy zatem conajmniej poważne poszlaki, wskazujące na to, jakoby ogół tekstów z Kliczkowskim spokrewnionych tworzył ongiś wraz z grupą sobótkową i wsiadanym Borskim jeden związek, połączony przez nutę chmielową.

Na tę więc nutę w starej formie natrafia ów wpływ skandynawsko-germański, i rozprawia się z nią, zdawałoby się, specjalnie w związku sobótkowym, i to w ziemiach: wielkopolskiej, mazowiecko-radomskiej i sandomierskiej.

Czyż proces ten mógł ominąć Pomorza? Napewno nie. Nigdzie indziej nie znaleźliśmy w naszej nucie piętna tych wpływów, wyrytego tak czysto jak tu, w wsiadanym Borskim. I nigdzie indziej też nie znajdziemy w niej prymitywu tak głębokiego jak w centralnej sekwencji „zmówin" Kliczkowskich, która sięga pierwotnością daleko poza chmiela pentatonicznego. Stopień tej atawistycznej pierwotności zilustruje ciekawie zbliżony przykład twórczości dziecięcej, będący zbiorową kompozycją 8- do 9-letnich dzieci na zadany tekst:[1])

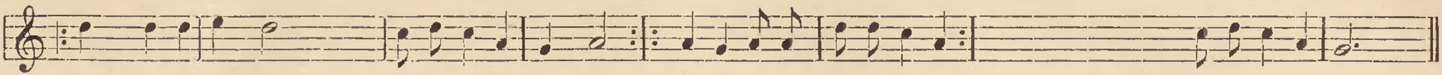


Według stopnia prymitywności więc i skandynawizmu nie musiała ta przekształcona nuta chmielowa przyjść na Pomorze z sąsiednich ziem polskich, lecz przeciwnie podobniejszem jest do prawdy, że właśnie tu, w regionie wystawionym najwybitniej na wpływy skandynawskie, w regjonie bazuny i jej gamy naturalnej, — że właśnie na Pomorzu nuta chmielowa przekształciła się w dzisiejszą zmówinową, i stąd właśnie oddziałała na dalsze szczepy zachodniej Polski. Liczebna mniejszość okazów pomorskich niewiele waży wobec ich znaczenia kwalitatywnego, a tłómaczy się poprostu zaniedbaniem Pomorza przez zbieraczy pieśni ludowej. Temsamem zaś mało szans pozostaje dla supozycji, jakoby wchodzić tu mógł, siłą rzeczy daleko późniejszy, zbyt spóźniony jak na starożytność tych procesów, impuls ze strony Niemiec w dzisiejszym składzie szczepowym.

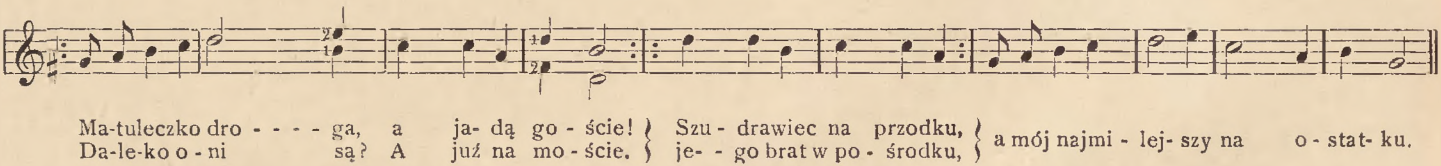
Nie musiało pozatem to przekształcenie nuty chmielowej odbyć się w kojcu sobótkowym, lecz mógł ją ów wpływ dotknąć w jakimbądź związku obrzędowym. Niekoniecznie także w swadziebnym albo weselnym. Wiadomo, że im prymitywniejsza kultura, tym powszechniej występuje ta sama nuta do najróżniejszych obrzędów. Ów zagadkowy murawiec v. murzawiec swadziebny przywodzi nam na myśl cały

[1]) Albert Nestele, Die musikalische Produktion im Kindesalter, eine experimentalpsychologische Untersuchung der kindlichen Melodik, Leipzig 1930, Vorversuch nr. 4.

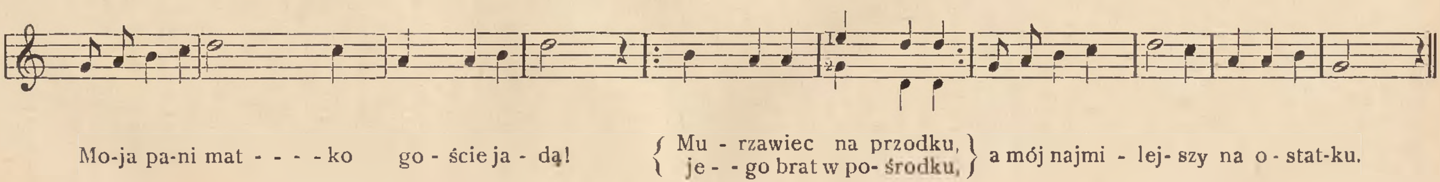
Chmiel Chwaliszewski.



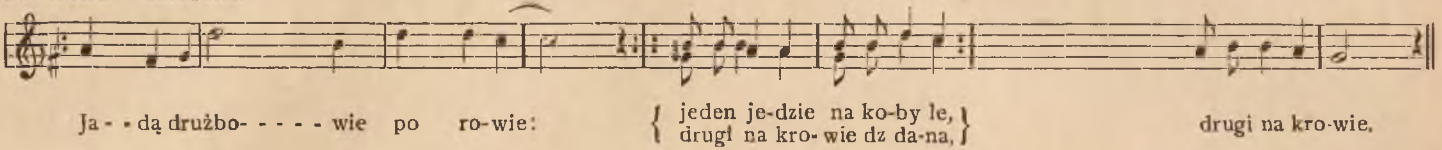
K. Kuj. 11 (Swaty).



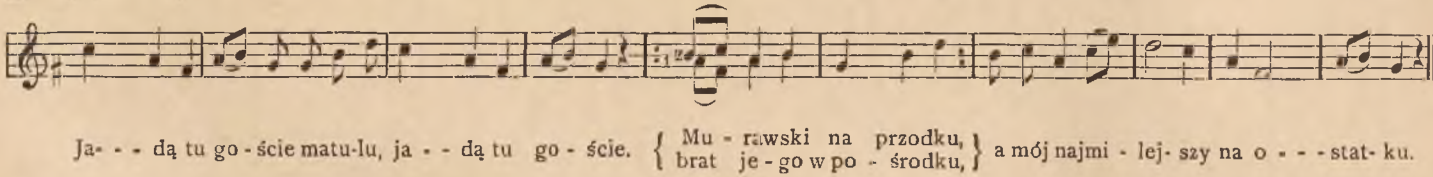
K. Pozn. IV. 82. (Murzawiec) oraz 83.



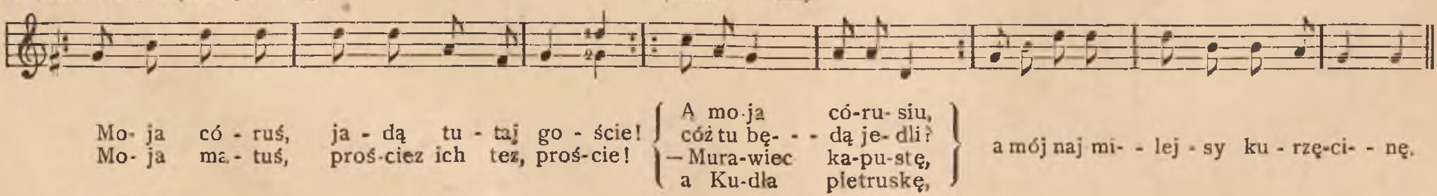
Drużbowa Potarzycka.



K. Pozn. IV. 84.



K. Rad. II. 24. (Oczepinowa). *(czterokrotnie)*



szereg obrzędów i gier polskich, przy których występuje postać umurzona, po części na koniu, prawdziwym lub markowanym: więc czarnego człowieka[1]) i smolarza wiosennego[2]) w Wielkopolsce, niemniej i różne odmiany konika w Krakowskiem, zwłaszcza koniarza olkuskiego[3]), takoż osmolonego jak i giebułtowskiego puchernika[4]), obu występujących w kwietnią niedzielę[5]); Pan Żura znowuż z K. Pozn. IV. 83. przypomina konnego zapusta popielcowego na Kurpiach[6]). Osmoleni ci jeźdźcy asocjują się również i z sobótkowo-swadziebnymi jeźdźcami na różnych zwierzętach, a jedni i drudzy ze znanymi w różnych częściach Polski turoniami, kozami, niedźwiedziami, wilkami i podobnemi kolędowemi, zapustnemi, wielkopostnemi etc. pozostałościami starodawnych obrzędów maskowych. Jeżeli zatem przyjmiemy w naszych murawcach i dziwacznych wierzchowcach poprostu echa jakiejś prymitywnej obrzędowości maskowej, i gdy przypomnimy sobie prawdopodobną dawną łączność wszystkich tych pieśni swadziebno-sobótkowych przez wspólną nutę chmielową: to należałoby wnosić dalej, że pierwotna nuta chmielowa — kto wie, o ile starsza od tekstu o chmielu, i jak daleka jeszcze od skrystalizowanej formy pentatonicznej (por. centralną sekwencję Kliczkowską!) — śpiewaną była już do różnych takich obrzędów maskowych w okresie ich pełnego rozkwitu, i że ona to rozniosła reminiscencje z nich po tekstach, powstających na tę samą starą nutę do nowszych form obrzędowych.

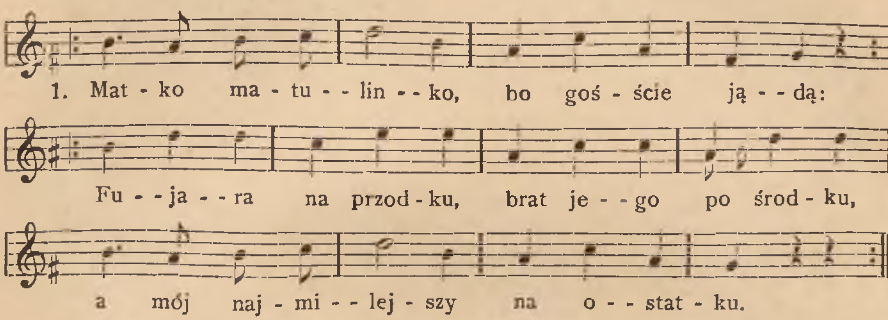
DODATEK.

Już po napisaniu tej pracy przybył do R. A. F. następujący fonogram wielkopolski, zdjęty świeżo podczas wesela w Domachowie na Biskupiźnie Krobskiej (fgr. nr. 1925. sign. Wp. gst. 4a). Pieśń ta nie służy dziś już do swatów, nie weszła też do oficjalnego, przestrzeganego na Biskupiźnie bardzo ściśle kanonu czepcowego, jak rzekomo K. Rad. II. 24., lecz śpiewana jest w ciągu wesela wśród pieśni dowolnych za stołem lub przy tańcu; tańczy się do niej równego v. okrągłego. Należy ona jednak oczywiście do dawnych pieśni swadziebnych, a logo-melicznie łączy się z grupą K. Kuj. 11, K. Pozn. IV. 82, 83. Ponieważ do samej rozprawy rozporządzałem z zakresu swatów jedynie materjałem porównawczym drugorzędnym (z Kolberga i z własnych dawniejszych zapisów bez fonografu), przeto korzy-

---

[1]) Kolberg, Poznańskie II p. 122.
[2]) tamże, p. 203.
[3]) Kolberg, Krakowskie I p. 275 s.
[4]) tamże, p. 276 s.
[5]) Zwraca także uwagę asonancja murawca z należącą do stałego słownictwa sobótkowego murawką v. murawą, np. w początkach tekstów K. Rad. I 59: „Wyryć murawkę, położyć ławkę“, lub K. Maz. I 66: „Wystawcie ławki na te murawki“ (w pieśni Świętojańskiej Kochanowskiego początek zwr. 3: „Siedli wszyscy na murawie“). W pieśni radomskiej idzie wyraźnie o wyryciu murawki. Słowo murawa znachodzi się też w znaczeniu czarnej ziemi zielem nieporośniętej, np. w pieśni wielkopolskiej RAF. nr. 799 (Wp. koc. 15c, Turwia): „tam go na wojnie zabili, czarną murawą okryli. Czarna murawa, żółty kwiat itd.
[6]) Wójcicki, P. l., I, p. 259 ss.

stam z możności przytoczenia także okazu o pełnej wartości źródłowej, który zresztą merytorycznie niczego nie zmienia, lecz potwierdza wnioski na tamtym materjale oparte:

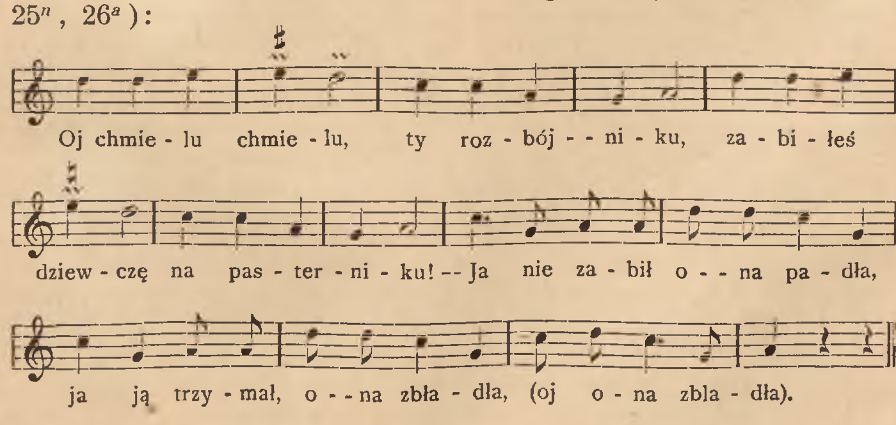


2. (:Matko matulinko,
co będą jedli?:) —
— (:Fujara gęsinę,
brat jego pieczynę,
a mój najmilejszy
wieprzowinę:).

3. (:Matko matulinko,
co będą pili?:) —
— (:Fujara wódeczkę,
brat jego gorzałeczkę,
a mój najmilejszy
winaweczko:).

4. (:Matko matulinko,
gdzie będą spali?:)
— (:Fujara na ławie,
brat jego pod ławą,
a mój najmilejszy
na łóżeczku:).

Dalej udało się zdobyć w międzyczasie drugi okaz chmiela czepcowego w skali pięciotonowej bez półtonu, jeszcze bliższy prototypu aniżeli chmiel Chwaliszewski, gdyż ukazuje także i typową kadencję na *ut re (g a)* Również i ten cenny zabytek pochodzi z pogranicza wielkopolsko-śląskiego, mianowicie z Brzozy koło Krotoszyna, ok. 15 km. od Chwaliszewa (R. A. F. fgr. 2022/23. sign. Wp. kr. 25[n], 26[a]):



REFERATY KRYTYCZNE.

Dr. Ludwik Bronarski (Fryburg szw.).

Z najnowszej literatury chopinowskiej.

Dr. HANS VOLKMANN: Chopin in Dresden. Neue Daten zu seiner Lebens- und Liebesgeschichte. Odbitka z „Wissenschaftliche Beilage des Dresdner Anzeigers" z 18. i 25. kwietnia i 9. maja 1933. Na składzie u L. Liepmannssohna, Berlin SW. 11, Bernburgerstrasse 14. 8⁰, 51 str. Cena: 50 fen.

Znany i zasłużony muzykolog i muzykograf, H. Volkmann postawił sobie za zadanie zebrać w monograficznem opracowaniu wszystkie wiadomości, odnoszące się do pobytów Chopina w Dreźnie, uzupełniając, kontrolując i poprawiając je na podstawie archiwalnych studjów. Przy sumiennych i wszechstronnych poszukiwaniach udało się autorowi znaleźć sporo szczegółów nieznanych i skorygować niektóre błędne mniemania. Szkic jego mógłby służyć za wzór dla podobnego rodzaju prac, gdyż dokonany jest z wielką starannością i dokładnością [1]). Niestety, poważne zaniedbanie, które trudno zrozumieć, a którego niepodobna usprawiedliwić, obniżyło wartość omawianej pracy. Oto Volkmann zupełnie pominął literaturę chopinowską w języku polskim (poza „Pamiątkami po Chopinie", wydanemi przez Karłowicza, o których wydaniu w języku francuskim zdaje się nie wiedzieć). Nieznane mu są zatem umieszczony w „Wędrowcu" z 1900 r. artykuł F. Hoesicka p. t. „Nowe szczegóły o Marji Wodzińskiej" (obecnie przedrukowany w zbiorze „Słowacki i Chopin", Warszawa 1932, I 124 nast.), rozprawa K. Parnasowej „O kajetach Chopina" [2]), a przedewszystkiem chopinowska biografja F. Hoesicka. Jeśli o pierwszych dwóch wymienionych tu pracach trudniej było wiedzieć autorowi, to nie możnaby żadnych okoliczności łagodzących przytoczyć dla nieznajomości wielkiej biografji Hoesicka, którą wszystkie nowsze leksykony i prace o Chopinie cytują, podnosząc nieraz jej wartość i znaczenie. Pominięcie jej — zresztą z pewnością nie świadome i celowe — jest tem dziwniejsze, że Volkmann korzystał w ciągu swej pracy z pomocy polskiego

---

[1]) Czasem autor posuwa swą „Gründlichkeit" aż do przesady. Dotyczy to zwłaszcza identyfikowania domów, w których Chopin był gościem w Dreznie, a przynajmniej ich położenia, o ile domy same istnieć już przestały. Tu jednak pedantyzm tłumaczy się tą okolicznością, że — jak Volkmann zaznacza we wstępie — jednym z celów jego rozprawy jest dostarczenie materjałów konsulowi polskiemu w Lipsku, Dr. T. Brzezińskiemu, w staraniach podjętych ku upamiętnieniu pobytów Chopina w Dreznie przez umieszczenie odpowiedniej tablicy na jednym z domów, w których Chopin przebywał.

[2]) W zbiorze „Obchód 100 rocznicy urodzin F. Chopina", Lwów 1912, str. 71 nast.

muzyka, jak to na str. 26 podnosi. Wskutek braku znajomości nowszej literatury, rozprawa Volkmanna, opierając się tylko na biografjach Karasowskiego i Niecksa, zawiera wiele błędów i braków, czego szczerze żałować wypada wobec jej zalet i zasług.

Już w zasadniczej kwestji: ile razy Chopin przebywał w Dreznie, zajmuje autor niewłaściwe stanowisko wskutek wspomnianej nieznajomości literatury. Ponieważ Karasowski nie wie o pobycie Chopina w Dreznie w r. 1835, Niecks zaś, uznając za rzecz pewną pobyt w r. 1835, przypuszcza tylko możliwość pobytu w stolicy saskiej także i w r. 1836, Volkmann „udowadnia", że Chopin w Dreznie bawił istotnie zarówno w ciągu r. 1835-go, jak i 1836-go [1]. Znaczy to „wyłamywać drzwi otwarte". Oddawna jest już ustalonem, że Chopin w Dreznie był cztery razy.

Pierwszy raz przyjechał Chopin do Drezna w r. 1829 i bawił w tem mieście od 26. sierpnia do 2. września. Na podstawie wykazu przyjezdnych w „Dresdner Anzeiger" Volkmann stwierdził, że Chopin zajechał do hotelu Stadt Berlin w towarzystwie radcy sądu apelacyjnego Maciejowskiego i drugiego Warszawianina, Branda. Te dane pozwalają nam poprawić, a przynajmniej w wątpliwość podać pewne szczegóły, odnoszące się do podróży Chopina, tak jak dotąd były przyjęte. Chopin przyjechał do Drezna z Wiednia przez Pragę. Kto mu towarzyszył w ciągu całej podróży? Według Karasowskiego [2]. Chopin wyjeżdżał z Warszawy w towarzystwie Celińskiego, Hubego i Franc. Maciejowskiego, bratanka znakomitego historyka piśmiennictwa i prawa polskiego, Wacława Aleksandra Maciejowskiego. Niecks powtarza to samo [3]. Hoesick jednak [4] obok trzech poprzednio wymienionych wspomina jeszcze i Brandta. Z listu Chopina, pisanego do rodziny z Pragi, 22. sierpnia 1829, wynika, że jednym z jego towarzyszy podróży z Wiednia był Niemiec Normann, przedtem mu nieznany, i że podróż do Drezna będzie odbywał z trzema towarzyszami. Do Drezna przyjechał — jak widzieliśmy — z Maciejowskim i Brandtem. Z tych wszystkich danych wynika: 1) że czwartym towarzyszem podróży z Pragi do Drezna był prawdopodobnie ten sam Normann, który jednak w Dreznie — jak Volkmann wnioskuje — zajechał do innego hotelu, skoro nie jest wymieniony w wykazie przyjezdnych wraz z Chopinem, i 2) że Brandt jechał z Chopinem z Wiednia [5], a przynajmniej z Pragi, co mniej jest prawdopodobnem. Z tego zaś znowu wyciągnąć należy ten wniosek, że Chopin i jego towarzysze pożegnali Celińskiego i Hubego w Wiedniu, a w każdym razie, że ci dwaj przyjaciele Chopina nie byli z nim w Teplitz, jak to Hoesick (I 166) podaje. Inną trudność nastręcza zidentyfikowanie osoby Maciejowskiego. Jak widzieliśmy, według Karasowskiego i Niecksa chodziłoby tu

---

[1]) Volkmann zaznacza (str. 40), że K. Parnasowa w przedmowie do wydanego przez nią albumu „Maria" z własnoręcznie przez Chopina wpisanemi jego utworami, pierwsza stanowczo oba te pobyty Chopina w Dreznie zanotowała. Sprawa była wszakże dawno rozstrzygnięta przed wydaniem wspomnianego albumu.

[2]) F. Chopin", Drezno 1877, nowe wydanie str. 38.

[3]) „Fr. Chopin", wyd. 3-e (Londyn 1902), I 93.

[4]) „Fr. Chopin", wyd. 2-e (1927), I 138.

[5]) Jest to zapewne ten sam Brandt, o którym Chopin wspomina w listach do Woyciechowskiego z dn. 12. września 1829 i 12 października 1830. — Ponieważ Karasowski i Niecks Brandta nie wymieniają między towarzyszami podróży z Warszawy, Volkmann wnioskuje, że Brandt przyłączył się dopiero w Wiedniu.

o Franciszka Maciejowskiego. Pod wierszem wszakże, który Maciejowski wpisał do albumu Hanki w Pradze, w podpisie przy nazwisku widnieje imię Ignacy (Hoesick, 1. c., I 164). Zachodzi tu więc albo jakaś pomyłka, albo pozorna sprzeczność, albo wreszcie mamy tu do czynienia z jeszcze innym, trzecim Maciejowskim [1]).

Ponieważ Chopin wspomina w liście do Woyciechowskiego z 12. września 1829, że nie mógł widzieć Meyerbeera „Crociato in Egitto", gdyż operę tę dawano w dzień jego wyjazdu z Drezna, Volkmann wywioskował przy pomocy programów teatralnych, że Chopin opuścił Drezno dn. 2. września.

Drugi raz zawitał Chopin do Drezna w drodze z Warszawy do Wiednia i Paryża w 1830 r. Spędził wówczas w stolicy saskiej tydzień od 12-go do 19-go listopada. Volkmann nie znalazł jego nazwiska ani w spisie gości hotelowych z tego czasu, ani w dokumentach archiwum urzędu policyjnego; nie mógł więc stwierdzić, dokąd Chopin zajechał tym razem. Szczegóły jego pobytu przytacza według listów Chopina, uzupełniając je danemi, jakie udało mu się zebrać odnośnie do osób, z któremi Chopin pozostawał wówczas w styczności. O generale Kniaziewiczu cytuje sympatyczny ustęp z „Erinnerungen einer alten Dresdnerin". O paniach Dobrzyckich podał Volkmann również szereg drobnych szczegółów dotąd nieznanych. Gdyby jednak znał chopinowską biografję Hoesicka (I 281 nast.) nie domyślałby się tylko bliskiego pokrewieństwa między panną Salomeą Dobrzycką, a panią Emmą [2]) Dobrzycką, ale wiedziałby na pewno, że damy te łączyły węzły możliwie najbliższego pokrewieństwa. Z Drezna wyjechał wtenczas Chopin w piątek 19-go (a nie 20-go, jak mylnie podaje Hoesick, l. c., I 283) listopada.

Następny, trzeci z rzędu pobyt Chopina w Dreznie trwał od 19. września do 3. października 1835. Po zjeździe Chopina z rodzicami w Karlsbadzie, przebywali wszystko troje jakiś czas w Dieczynie (Tetschen), na zamku hr. Thun. Volkmann podaje bliższe szczegóły, odnoszące się do członków tej rodziny, do stosunków Chopina z nimi, a przedewszystkiem do pobytu jego w Dieczynie. W szczególności dowiadujemy się, że Chopin wpisał do albumu hrabianek Anny i Józefiny Thun swego Walca As-dur, pod datą 15. września 1833. Walc ten, wydany następnie jako op. 34 nr. 1, poświęcony jest jednej, względnie każdej z dwóch tych panien, gdyż dedykacja zawiera tylko „A M-lle de Thun-Hohenstein", bez wymieniania imienia. Rodzice Chopina pierwsi opuścili Dieczyn. List przez starszego Chopina pisany do syna znajduje się u Karłowicza (l. c., str. 130 nast.). Objaśnienie Karłowicza, jakoby rodziną hrabiowską, o której mowa w liście, byli Wodzińscy, poprawia Volkmann w tym kierunku, że chodzi tu o hrabiostwo Thun (str. 18—19 i 24). Chopin opuścił Dieczyn dn. 19. września w towarzystwie hrabiego Thun i wieczorem tegoż dnia zajechał do hotelu Stadt Gotha w Dreznie. W wykazie przyjezd-

---

[1]) W cytowanym przez Volkmanna wykazie przyjezdnych przy nazwisku Maciejowskiego niema imienia, ani nawet pierwszej jego litery. — Oczywiście nie może tu być mowy o pisarzu Ignacym Maciejowskim, znanym pod pseudonimem Sewer, który urodził się dopiero w r. 1839.

Wspomniany powyżej wiersz Maciejowskiego z melodją Chopina ogłosił po raz pierwszy O. Hostinsky „O Chopinie w Pradze" (w czasopiśmie „Dalibor" z r. 1879, nr. 61); w r. 1882 przedrukował go M. Karasowski w swej dwutomowej biografji Chopina, ostatnio zaś poświęcił mu artykuł Dr. H. Opieński w „Przeglądzie Muzycznym" z 1925 r., nr. 11.

[2]) Hoesick podaje imię Ewa; Volkmann cytuje kilka dokumentów, w których widocznie znalazł imię Emma.

nych figuruje jako Profesor Chopin z Paryża. Możliwem jest, że po kilku dniach pobytu w hotelu Chopin przeniósł się do mieszkania doktora Kinzla, który go leczył jeszcze w Warszawie [1]. Przypuszczenie to nasunąć może ustęp z mało znanego listu K. Krägena do Fr. Wiecka, zawierający kilka szczegółów o ówczesnym pobycie Chopina w Dreznie. Na uwagę zasługuje w nim wzmianka, że księżna Marja Luiza (która Chopina słyszała już w r. 1830 u pani Dobrzyckiej) sześć własnoręcznie pisanych biletów wysłała do Chopina z prośbą, aby przyszedł grać u niej. Chopin jednak na to zgodzić się nie chce. Volkmann (str. 22) przypuszcza, że Chopin, tak zawsze uprzejmy i grzeczny, spełnił nareszcie życzenie księżnej. Gdyby jednak Volkmannowi znane było opowiadanie pani Kościelskiej (z domu Wodzińskiej), jak stanowczo i energicznie Chopin wzbraniał się grać na dworze saskim [2], zapewne nie byłby doszedł do swego optymistycznego wniosku [3].

Nieznajomość prac Hoesicka zaciążyła szczególnie niekorzystnie na przedstawieniu przez Volkmanna stosunków Chopina z rodziną Wodzińskich. W tej materji co chwila autor powtarza wiadomości, porzuconne już dziś jako nieścisłe lub błędne. Idąc za Wodzińskiego „Les trois romans de Fr. Chopin“, Volkmann sądzi, że Chopin do Drezna przyjechał w tym celu, aby zobaczyć się z Wodzińskimi (str. 20 i 24) [4]. Tymczasem, jak wiemy ze wspomnień pani Kościelskiej [5], spotkanie było zupełnie przypadkowe [6]. Volkmann powiada, że nieznaną jest rzeczą, gdzie Wodzińscy mieszkali w Dreznie (str. 29). Tymczasem i ten punkt sprecyzowany jest wcale dokładnie przez panią Kościelską (Hoesick, Sł. i Ch., I 141—142, 143).

Hoesick twierdzi („Chopin“, I 518 i 563), że Chopin zabawił w Dreznie w r. 1835 niespełna tydzień. Volkmann wszakże udowodnił, że pobyt ten trwał dwa tygodnie, zatem był najdłuższym z wszystkich czterech Chopina pobytów w stolicy nad Łabą. Przyjechawszy bowiem 19. września, Chopin był już w Lipsku w niedzielę 4. października, jak to wynika z listu Mendelssohna do rodziny z 6. października 1835. Z listu Marji Wodzińskiej do Chopina

---

[1]) O tym lekarzu mowa jest w listach rodziny Wodzińskich do Chopina; p. też Hoesick, Słow. i Ch., I 149.

[2]) Hoesick, Słow. i Ch., II 290 nast. i „Chopin“ I 585.

[3]) Z drugiej strony wiadomość, podana przez Krägena, czyni wiarogodniejszem opowiadanie Kościelskiej, jeśli komu wydało się ono trochę nieprawdopodbnem.

[4]) Według wspomnianego listu Krägena, Chopin udał się do Drezna, aby zobaczyć się ze znajomym lekarzem Kinzlem. Hoesick („Chopin“, I 518) jako przyczynę podaje chęć zobaczenia się z Klenglem i Cichowskimi; jest to zapewne tylko domysł.

[5]) Hoesick, Sł. i Ch., I 142 i II 288. We wcześniejszym artykule o Marji Wodzińskiej, przedrukowanym również w tym zbiorze (I 109 nast.), Hoesick sam powtarza jeszcze „legendę“ o zamierzonym zjeździe Chopina z Wodzińskimi (l. c., str. 116). W swej biografji Chopina Hoesick przyjął wersję pani Kościelskiej (I 556).

[6]) Volkmann powtarza również mylną wiadomość, jakoby przed wyjazdem z Polski Chopin bywał u Wodzińskich w Służewie (por. Hoesick, Sł. i Ch., I 128). Volkmann sądzi, że Marja miała tylko jedną siostrę, Teresę (p. str. 23, 25 i 35). Utwierdzić go w tem mylnem mniemaniu mógł fakt następujący. W liście gości przybyłych w r. 1836 do Marjenbadu pani Wodzisńka zapisana jest jako zamieszkała w domu pod Białym Łabędziem z dwiema córkami. Pani Kościelska wyraźnie mówi o sobie, że była wówczas także w Marjenbadzie (Hoesick, Sł. i Ch., I 144 i II 288). Trudno zaś przypuścić, aby mała Terenia nie znajdowała się tamże przy matce i siostrach. Jest więc tu pewien punkt niejasny.

wiemy zaś, że Chopin opuścił Drezno w sobotę, a więc musiało to być 3-go października. Co się tyczy ostatnio wymienionego listu, Karłowicz, ogłaszając go w „Pamiątkach po Chopinie“ (str. 248 nast.) podaje ogólną datę „Wrzesień 1835“. Volkmann, widocznie źle poinformowany, uważa wrzesień za „November“ i występuje przeciw tak późnemu datowaniu. Że data u Karłowicza jest błędną, to nie ulega kwestji, ale oczywiście należy ją przesunąć wprzód, nie wstecz. Można przyjąć przypuszczenie Volkmanna, że list był pisany w połowie października. Prawdopodobniejszą wszakże jest data nieco późniejsza, zważywszy, że Marja wspomina już o otrzymanej z Paryża przesyłce Chopina.

Czwarty pobyt Chopina w Dreznie przypada na r. 1836. Chopin spędził naprzód z paniami Wodzińskiemi miesiąc w Marjenbadzie. W liście gości zapisany jest jako przybyły 28. czerwca „właściciel dóbr z Paryża“. Tytuł ten tłumaczy Volkmann w ten sposób, że Chopin miał zamiar powrócić do Polski i osiąść na wsi, jak Karasowski zapewnia. Ale równie dobrem prawem mógł sobie Chopin nadać tytuł właściciela zamków na lodzie!... Wiemy zresztą, że Chopin o powrocie do kraju myśleć nie mógł (p. Hoesick, Sł. i Ch., I 154, i „Chopin“ I 555 nast.). Tytuł „właściciela dóbr“ wpisał na karcie meldunkowej najprawdopodobniej nie sam Chopin, lecz może ktoś ze służby niedość dobrze poinformowany [1]). Z listy gości dowiadujemy się także, że Wodzińscy i Chopin opuścili Marjenbad 24. sierpnia [2]). Do Drezna przybył Chopin 29. sierpnia i zajechał do hotelu Stadt Berlin, jak to wynika z wykazu przyjezdnych. Pobyt jego trwał w Dreznie dłużej niż „kilka dni“ tylko, jak utrzymuje Hoesick („Chopin“, I 532). Chopin pożegnał Wodzińskich i Drezno 10. września, o czem świadczy list pani Wodzińskiej z środy, 14. września, a zawierający słowa „odżałować nie mogę, żeś odjechał w sobotę“ i „Kazio przyjechał w niedzielę“; Kazimierz Wodziński zaś pisze do Chopina pod datą 15. września, że przyjechał do Drezna w dwadzieścia cztery godzin po wyjeździe Chopina (Karłowicz, l. c., str. 255—257). Zatem błędnie podają datę wyjazdu Volkmann (str. 35 i 43) 11. września, a Parnasowa (O kajetach, str. 93) 12. września. Hoesick („Chopin“, I 532 i 588) wymienia datę właściwą. Ofiarowany Marji przez Chopina dn. 8. września rękopis „Pierścienia“ nasuwa Volkmannowi przypuszczenie (str. 42), że pieśń tę skomponował Chopin dla Wodzińskiej. Parnasowa (l. c., str. 77—79) uczyniła wielce prawdopodobnem wcześniejsze powstanie tej piosenki. Również i „Życzenie“ napisane zostało wcześniej, a nie dopiero po spotkaniu się Chopina z Wodzińską w 1835 r., jak Volkmann zdaje się sądzić (str. 32).

Głównej przyczyny niedojścia do skutku małżeństwa Marji z Chopinem dopatruje się Volkmann w tem, że Chopin nie wzbudził w niej głębszego uczucia; to zaś, które dla niego mogła żywić, ostygło pod wpływem rozłączenia i zmienionych warunków życia. Wiadomość o zbliżeniu się Chopina do G. Sand mogła dokonać reszty. Datę wyjścia Marji za hr. Skarbka podaje

---

[1]) Po przyjeździe z Marjenbadu do Drezna widnieje Chopin w wykazie przyjezdnych już znowu tylko jako „profesor“ (Volkmann, str. 40).

[2]) Datę przyjazdu i odjazdu Chopina do i z Marjenbadu ustalił na podstawie listy gości przed Volkmannem już L. Meyet, p. Parnasowa, O kajetach Chopina, str. 92. Nie wspomina też Volkmann o księdze „Pamięci Chopina“ poświęconej i przechowywanej w domu pod Białym Łabędziem, gdzie Wodzińscy i Chopin mieszkali w czasie pobytu w Marjenbadzie, ibid., str. 91—92.

Volkmann mylnie, za innymi, jako przypadającą na r. 1837 (str. 49). Jak wiemy, małżeństwo to zawarte zostało trzy lata później [1]).

Mimo swoje braki i usterki [2]), praca Volkmanna jest cennym przyczynkiem do biografji Chopina. Epizody w niej uwzględnione zostały dokładniej, umiejscowione w czasie i przestrzeni, nabrały większej wyrazistości, uwypukliły się. Szkoda, że autor, który tak sumiennie i umiejętnie korzysta ze źródeł znanych, tak skrzętnie umie szukać, znajdować i wyzyskiwać źródła nowe, obniżył wartość swej pracy przez zaniedbanie chopinowskiej literatury w języku polskim. Uprawiać „chopinologję" bez znajomości ojczystego języka Mistrza staje się rzeczą coraz trudniejszą.

FREDERIC CHOPIN: Lettres. Recueilllies par Henri Opieński et traduites par Stéphane Danysz. Edittion complète comportant des lettres et des documents inédits, ainsi qu'um index des oevres de Chopin citées et commentées par l'auteur dans ses lettres. Avant-propos d' I. J. Paderewski. — Société française d'éditions littéraires et techniques E. Malfère, Paris. „Collection polonaise". 8⁰, str. 591. Cena: 30 franków fr.

Po niemieckiem, angielskiem i rosyjskiem, pojawiło się obecnie francuskie wydanie listów Chopina. I ono także nie może mieć pretensji do tego, aby być kompletnem. Pominąwszy bowiem możliwość odnajdywania nieznanych lub za zaginione uważanych listów Chopina, nie zawiera ono listów, o których istnieniu wprawdzie wiadomo, ale których publikacja okazała się dotąd niemożliwą (np. listy Chopina do Delfiny Potockiej). Ze wszystkich dotychczasowych wydań wszakże to ostatnie jest najobszerniejsze, gdyż nietylko obejmuje wszystkie ogłoszone dotąd listy Chopina [3]), ale szereg listów podaje wogóle po raz pierwszy. Ta ostatnia kategorja nie zawiera jednak 32 listów, jak przez omyłkę zaznaczono w indeksie na str. 19—33 i na str. 590. Mylnie jako „inédits" podane są następujące pozycje: nr. 104, 145, 180, 188, 194, 198, 199, 235, 237, 240 i 265. W tem listy pisane do Breitkopfa i Haertla w Lipsku (8 numerów) znane są z tłumaczenia Guttry'ego („Chopin, Gesammelte Briefe", Monachjum 1928), częściowo zaś w oryginale z „Chopinianów" Hoesicka (Warszawa 1912, str. 302—304, 312, 313). Nr. 104 znajduje się u Guttry'ego jako nr. 96. Nr. 235 i 237 (oba listy do A. Franchomme'a) ogłosił Hoesick w tłumaczeniu polskiem (l. c. str. 310 i 311) [4]). Inaczej przedstawiałaby się statystyka, gdybyśmy za „inédits" uważali także listy, które już znane są w tłumaczeniach, ale po raz pierwszy ukazują się w oryginale francuskim. Należą do tej kategorji nr. 201, 202, 203, 211, 230, 235, 237, 269, 289, 300, 336 (wszystkie do Franchomme'a) i 192 (do Schlesingera), opublikowane przez

---

[1]) Hoesick, Sł. i Ch., I 117 i 158, Parnasowa, O kajetach Chopina, str. 93. Natomiast zapewne błędnie podaje Hoesick w chopinowskiej biografji (I 632) r. 1841, a Parnasowa to samo l. c., str. 77 i 79.

[2]) Do nich należą też błędne tłumaczenia niektórych wyrażeń w listach przytoczonych na str. 33—34, 36—37 i 45. Tłumaczenie ostatniego słowa w liście przedrukowanym u Karłowicza na str. 259 jest zbyteczne; jest to tylko przypisek wydawcy.

[3]) Z dwoma przeoczeniami: brak mianowicie listu do Krystyna Ostrowskiego, opublikowanego w L. Binentala, „Chopin", Warszawa 1930, repr. 82 i str. 173—174, i listu do Schubertha, p. „Muzyka", VIII 4—6, str. 213.

[4]) Nr. 207 określony jest w indeksie jako dotąd niewydany, błędnie zamiast n-ru 208.

Hoesicka w tłumaczeniu polskiem (l. c., str. 304—311, 314, 316, 318, 325—326 i 301)[1]). Nr. 145, 180, 188 i 194 znane były dotąd tylko w tłumaczeniu Gutry'ego i i. Nr. 159, 231, 290, 308 i 332, których w oryginale nie udało się widocznie znaleźć, są tłumaczeniami z tłumaczeń Hoesicka. Przytem zauważyć należy, że nr. 231 jest tylko częścią n-ru 242, przytoczonego w oryginale.

Wśród opublikowanych po raz pierwszy listów (jest ich 21) jeden tylko list jest tłumaczeniem z polskiego (nr. 3, pisany do rodziców w 1824 r.); reszta to listy pisane po francusku do A. Franchomme'a (nr. 74, 97, 152, 153, 225, 242, 243, 274, 275), C. Pleyela (nr. 107, 113, 299, 301), M. Schlesingera (nr. 105, 139, 140, 173), Alkana (nr. 154), panny de Rozières (nr. 208) i do niewiadomego adresata (nr. 293). Są to przeważnie krótkie, czasem bardzo krótkie listy. Do dłuższych należą bardzo miły, wspomniany list do rodziców (który w głównej swej części jest dysertacją na temat przedniości żytniego chleba w Szafarni i ma na celu uzyskanie pozwolenia na spożywanie tego specjału — właściwą fizjonomję tego listu poznamy dopiero w wydaniu polskiem) i 293, zawierający szczegóły z pobytu w Londynie 1848 r., przeważnie znane już zresztą z innych listów. Pisma, wystosowane do Schlesingera i Pleyela (obok listów są między niemi i pokwitowania), zawierają przyczynki dla historji powstania i wydania niektórych utworów Chopina. W szczególności zasługuje na uwagę list z Valdemozy, z 22. stycznia 1839, w którym Chopin proponuje Pleyelowi kupno Ballady op. 38, Polonezów op. 40 i Scherza op. 39.

Przy anulowaniu n-ru 231, o którym była mowa powyżej, i ściągnięciu w jedno n-rów 312 i 314, najwidoczniej całość stanowiących, otrzymamy 335 numerów zbioru. Z tych 111 (a nie 109, jak podano na str. 590) przypada na pisma zredagowane w języku francuskim, a 1 w niemieckim. Listy polskie mają znaczną przewagę, nietylko co do liczby, ale i pod względem objętości. Jak słusznie zaznacza St. Danysz w przedmowie, opinję, jakoby Chopin nienawidził pisania listów, należy poprawić w tym kierunku, że Chopin nie lubiał pisać listów ceremonialnych i etykietalnych, natomiast chętnie pisywał, gdy mógł swobodnie gawędzić ze swymi najbliższymi lub serdecznymi, oddanymi sobie przyjaciółmi. Z całą swobodą zaś gawędzić umiał tylko po polsku. Dlatego nawet do Franchomme'a, adresata najliczniejszej grupy listów francuskich i jedynego nie-Polaka, do którego przemawiał przez „ty", Chopin pisywał krótko. Krótkiemi również są listy, nielicznie coprawda zachowane, do George Sand.

Niektóre listy mają w nowem wydaniu inne daty, aniżeli u Hoesicka; odnosi się to np. do n-rów 121, 198, 237. Należy przyjąć, że ostatnio podane są właściwe. Niektóre zmiany jednak dokonane zostały błędnie. Nr. 151 widnieje pod r. 1841; ponieważ list ten jest odpowiedzią na znany nam list Elsnera z 1840 r.[2]), data podana przez Hoesicka jest niewątpliwie właściwa. Nr. 238 otrzymał przez pomyłkę dwie daty; ważną jest tylko końcowa[3]). Nr. 149

[1]) Mylnie zaznacza indeks przy n-rze 143, że Hoesick podał go w tłumaczeniu; l. c., str. 384 znajdujemy go w oryginale francuskim. Nb. list ten nie należał do kolekcji H. Fatio w Genewie, jak to indeks zaznacza.

[2]) Ogłosił go dr. Henryk Opieński w „Kurjerze Warszawskim" z 8. kwietnia 1933.

[3]) List ten, pisany 22. września 1846, przesłany został A. Franchomme'owi z prośbą o dalszą jego ekspedycję, p. nr. 242; stąd na kopercie wyciśnięta pieczątka pocztowa Paris 26. sept. 46, p. „Kwartalnik Muzyczny", zesz. 6—7, str. 187. Zapowiedziany jest list ten w liście do Franchomme'a z 13. września 1846 (17. września, według Hoesicka).

pisany był 18. lipca 1841 (a nie 2. lipca), przed nim zaś należy umieścić list podany jako nr. 156 (p. „Muzyka“, VIII, 4—6, str. 215) [1]).

Tłumaczenie francuskie, gładkie i zręczne, stara się nietylko oddać jak najwierniej myśl, ale i w formie zbliżyć się jak najbardziej do oryginału. Niebrak w niem wszakże niedokładności, pomyłek i opuszczeń, których łatwo można było uniknąć przez porównywanie z innemi tłumaczeniami. Kilka usterek tego rodzaju znajdujemy np. w listach nr. 83 i 329. Na str. 264 ma być „Madame Sophie“, tak jak na str. 256. Na str. 53 zamiast „d'arriver de Varsovie“, ma być „d'arriver de Paris à Varsovie“. Przy końcu listu nr. 54 Matuszyński nazwany jest żartobliwie „kawalerem orderu I-ej klasy“, a nie „lekarzem I-ej klasy“ [2]). Nazwisko bankiera Léo często zmienione jest niewłaściwie na Léon (str. 276, 279, 348, 395 i i.). Chopin odmienia wprawdzie w polskim języku nazwisko Léo tak, jak Leon, Leona, Leonowi i t. d. Jeśli jednak ta swobodna deklinacja miała znaleźć odbicie w tłumaczeniu, to należało to wyraźnie zaznaczyć. W liście do Woyciechowskiego z 12. września 1829, str. 112, w. 14, ma być M-me Pruszak, a nie M-me Pruska [3]). Ostatnie słowa napisane ręką Chopina (nr. 337), brzmią „Comme cette toux m'étouffera“, nie zaś „Comme cette terre“, a dalej „pour je sois pas“, a nie „je suis pas“. Karłowicz, publikując po raz pierwszy ten wzruszający dokument, podał słowa Chopina w ich właściwem brzmieniu na str. 382 „Pamiątek po Chopinie“ (Warszawa 1904). Natomiast niedokładne fascimile, dołączone tamże po str. 386 i następnie często reprodukowane, spowodowało błędną wersję „terre“. Fototypiczna reprodukcja w świeżo wydanej książce L. Binentala „Chopin“ (Paryż, Edit. Rieder) wykazuje, że Chopin napisał „toux“, ale nieortograficznie przez e na końcu (reprod. LIV; w komentarzu na str. 121 powtórzoną została jednak błędna wersja „terre“).

Listy są systematycznie ugrupowane w „księgi“ i „rozdziały“, stosownie do epok w życiu Chopina. Pisma, powtórzone według oryginałów w języku francuskim lub niemieckim, podobnie, jak i ustępy, zwroty i wyrażenia w obcych językach zawarte w listach polskich, przedrukowane zostały kursywą. Korekta zostawia dość wiele do życzenia; zwłaszcza w nazwiskach częste są błędy drukarskie. Cenne są indeksy na początku i na końcu książki. Indeks nazwisk byłby jeszcze pożyteczniejszy, gdyby był dokładniejszy i zawierał wykaz stron, na których mowa o każdej z osób wymienionych. Również pożądaną byłaby większa ilość objaśnień w odnośnikach [4]). Szata zewnętrzna książki przedstawia się skromnie, ale starannie. Zbiór listów poprzedzony jest słowem wstępnem I. J. Paderewskiego, notatką J. A. Teslara, kierownika „Collection polonaise“, w której ramach pojawiły

---

[1]) W indeksie nr. 6 ma błędnie podany w dacie kwiecień zamiast lipca, a nr. 129 26. września zamiast 21-go względnie 20-go września.

[2]) Tamże, w. 1 u góry „ks. Alfons“ przetłumaczony został jako „l'abbé Alphonse“, podczas gdy u Guttry'ego czytamy „Fürst Alphons“. Niewątpliwie chodzi tu o żartobliwe przezwanie Alfonsa Brandta (por. str. 201 i 206). Czy Chopin chciał go nazwać księdzem, czy księciem, rozstrzygnąć trudno.

[3]) Ten sam błąd znajdujemy u Guttry'ego, l. c., str. 76, w innym liście do Woyciechowskiego. Tutaj spowodował go błąd druku (Pruszka zamiast Pruszak) u Hoesicka, 1. c., str. 213. Że w obu wypadkach mowa jest o pani Pruszakowej, a nie o pani Pruskiej, o tem przekonuje nas tekst listów do Woyciechowskiego, wydanych według oryginałów przez D-ra H. Opieńskiego w „Lamusie“ z 1910 r.

[4]) Jedynie listy do Franchomme'a zostały zaopatrzone obszerniejszym komentarzem przez wnuka adresata, p. R. André'go.

się Listy, wstępem tłumacza St. Danysza i przedmową H. Opieńskiego, którego trudom w pierwszym rzędzie zawdzięczamy nowe wydania listów Chopina. Kilkanaście ilustracyj zdobi to wydawnictwo, wśród nich kilka listów i paszport Chopina z r. 1837 na wyjazd do Anglji reprodukowane zostały po raz pierwszy.

Nie jest to w porządku rzeczy, że zbiór listów polskiego muzyka, zestawiony przez polskiego muzykologa przy skontrolowaniu dostępnych oryginałów, ukazał się już w kilku tłumaczeniach, a polskiego wydania do dziś jeszcze się nie doczekał. Uznać jednak trzeba, że opóźnienie to będzie korzystnem, bo zbiór wzbogacił się w ciągu lat, a nadto będzie mógł objąć i kompletny dziennik Chopina, długo uważany za zniszczony, a niedawno odnaleziony. Dalej zaś, w przypiskach będzie można korzystać z komentarzy poprzednich wydań. Podobnie jak publikacje obce, polskie wydanie nie będzie zapewne mogło mieć charakteru ściśle naukowego. Powinno wszakże stać się wydaniem „centralnem", głównem. Dlatego, zdaniem mojem, powinno zawierać wszystkie oryginały, a więc listy, pisane w językach obcych, podawać nietylko w tłumaczeniu polskiem, ale i w oryginale. Należałoby również dołączyć przedruk „Kurjera Szafarskiego" i tych wierszy Chopina, których autorstwo jemu przypisać można [1]). Co się zaś samego tekstu tyczy, uważałbym za najodpowiedniejsze trzymanie się zasad, przeprowadzonych przez St. Pereświet-Sołtana w jego wzorowem wydaniu listów do Białobłockiego, w szczególności zasady zachowania w pisowni wszystkiego, co może charakteryzować autora [2]). Do tego zaliczyłbym też specyficznie chopinowskie przestankowanie zapomocą małych poziomych kreseczek, zachowane w niektórych listach omówionego powyżej wydania francuskiego.

LEOPOLD BINENTAL, „Chopin". Paris 1934. Les Editions Rieder. 8°, 122 p. et 60 planches hors texte. Prix: 20 frs. fr.

Jako XIV. tom wydawnictwa „Maîtres de la musique ancienne et moderne" ukazała się nowa książka L. Binentala o Chopinie. Nie jest to, jak możnaby przypuszczać, francuska replika znanego zbioru 110-ciu reprodukcyj, który wydany został przez tegoż autora w 1930 r. w Warszawie, a następnie w Lipsku z komentarzem w niemieckim języku. Książka francuska zawiera znacznie mniej ilustracyj (jest ich 70 kilka), za to obejmuje zarys biograficzny na niemal 100 stronach, bibljografję, spis utworów Chopina i przypiski. Z ilustracyj polskiej publikacji tylko trzecia część mniej więcej przejętą została do francuskiej; kilka objektów znajduje się w obu, ale w różnych reprodukcjach. Szereg ilustracyj jest powtórzeniem znanych już z innych wydawnictw. Wreszcie nowa książka zawiera także większą ilość reprodukcyj przedmiotów dotąd nie uwzględnionych w chopinowskiej ikonografji. Książka francuska stanowi więc poniekąd uzupełnienie polskiej, wypełniając niektóre luki, które w tej ostatniej można było konstatować. Co do strony technicznej zauważyć wypada, że jakkolwiek reproducje francuskiego wydawnictwa są bardzo dobre, to jednak w polskiem są one naogół jeszcze

---

[1]) p. Hoesick, „Słowacki i Chopin", Warszawa 1932, I 73 nast. i II 245 nast.

[2]) Hoesick zdaje mi się kierował się zbyt swobodnemi zasadami w publikacji tekstów, nietylko w teorji (por. „Słowacki i Chopin", II 152 nast.) ale i w praktyce.

lepsze, wyrazistsze. Komentarze do ilustracyj są nieraz zbyt skąpe, zwłaszcza dla francuskiej publiczności. Do reprodukcyj listów polskich wskazanem było dać francuskie tłumaczenia.

W kategorji po raz pierwszy reprodukowanych przedmiotów [1]) do najciekawszych należy kilka listów Chopina, jego „ostatnie słowa" („Comme cette toux", nie „cette terre", etc.), znane dotąd z niedokładnego faksimile tylko, podobizny Fontany, Franchomme'a i Matuszyńskiego (tabl. XXXIII), a zwłaszcza rękopisy Marsza żałobnego z Sonaty b-moll i Poloneza As-dur. Tablica XL, zawierająca reprodukcję pierwszej strony czystopisu wspomnianego wielkiego Poloneza i dedykacji Chopina przy wręczeniu tego rękopisu Klarze Wieck w Lipsku, 12. września 1836 r., nasuwa nawet bardzo interesujący problem. Polonez wydany został w grudniu 1843 r., jako op. 53. Na reprodukcji widać na czele utworu dokładny tytuł dzieła z podaniem wydawców niemieckiego, francuskiego i angielskiego. Te objaśnienia dodane zostały zapewne obcą ręką, nie Chopina. Według reprodukcji, zbyt drobnej niestety, rozstrzygnąć tego nie można. Porównanie reprodukowanej pierwszej strony rękopisu [2]) z wersją znaną z wydań wykazuje, że cała początkowa partja Poloneza (do t. 32 włącznie) była zupełnie już gotowa w 1836 roku. Trudno zresztą byłoby przypuścić, aby Chopin był ofiarował — i to wybitnej artystce — rękopis jakiegoś szkicu lub projektu utworu niewydanego. Według wszelkiego prawdopodobieństwa jednak rękopis, dziś znajdujący się w Brukseli, nie obejmuje całego Poloneza, przynajmniej nie w jego definitywnej wersji [3]). W przeciwnym bowiem razie byłoby rzeczą zupełnie niezrozumiałą, dlaczego dopiero po siedmiu latach Chopin opublikował tak wspaniały i świetny utwór. Ostateczną swą formę przyjął Polonez zapewne dopiero w r. 1842—1843. Z ogólnego charakteru wszakże dzieło należy widocznie do wcześniejszej epoki twórczości Chopina. Historja jego powstania tłumaczyłaby rzeczywiście uderzające jego sąsiedztwo z op. 51—52 i 54—55; op. 53 odbijało dla mnie swem duchowem obliczem zawsze w zastanawiający sposób od swego otoczenia [4]). Skłonny byłbym przypuścić, że do późniejszej epoki należy główna partja, tworząca pomost między trio a repryzą, partja mająca więcej charakteru improwizacji i fantazji, a równocześnie bardziej „refleksyjna". Jeśliby te konjektury okazały się słusznemi, to jeszcze zastanawiającym, znamiennym i pouczającym pozostałby zawsze fakt, że utwór którego główny trzon przynajmniej istniał już w r. 1836 i który sprawia wrażenie kreacji, będącej rezultatem żywiołowego, iście wybuchowego natchnienia [5]), potrzebował aż siedmiu lat na ostateczne skrystalizowanie się.

---

[1]) Między podanemi na str. 117 numerami przedmiotów po raz pierwszy reprodukowanych znajdują się błędnie podane nr. VI, 2 (por. Jachimecki, „Chopin" Paryż 1930, str. 45), XLIV (por. „Trois manuscrits de Chopin", Paris, Dorbon Aîné, 1932) i XLVIII (częściowo przynajmniej reprodukowane u Poirée, „Chopin", p. 73).

[2]) A może jest to wogóle jedyna jego strona? Na to mógłby wskazywać fakt, że na reprodukowanej stronie rękopisu ostatnie dwa takty (t. 31 i 32 utworu) wpisane są ściśliwie na marginesie, tak jakby dla zaokrąglenia okresu przy wyzyskaniu pozostającej do dyspozycji ćwiartki papieru.

[3]) Gdyby miało być przeciwnie, wówczas możnaby mieć wątpliwość, czy dedykacja dla Klary Wieck nie została przypadkowo połączona z Polonezem, i czy nie odnosiła się pierwotnie do czego innego. Według reprodukcji sądząc, ewentualność ta nie jest zupełnie wykluczoną.

[4]) Listy Chopina nie mogą w tych kwestjach chronologji wnieść wiele światła. Jedynie w dwóch z nich, obu pisanych do Breitkopfa i Haertla

Widocznie Chopin wierny swej zasadzie, że „czasu trzeba, żeby dobrze sądzić“ i że „czas to najlepsza cenzura, a cierpliwość najdoskonalszy nauczyciel“, trzymał utwór w tece tak długo, dopóki nie znalazł formy, którąby go zupełnie zadowoliła. Tego samego postępowania w pracy twórczej dowodzi historja powstania Ballady op. 38. Jak wynika ze świadectwa Schumanna, utwór ten miał jako całość inny wygląd, gdy owego 12. września 1836 r. Chopin grał go w Lipsku, a inny w ostatecznej redakcji, jaką otrzymał w druku dopiero cztery lata później [1]. O ile więc poszczególne pomysły Chopina przybierały odrazu niezwykle wyraziste kontury i skrystalizowane formy, jak to wynika z jego szkiców i bruljonów, o tyle z trudem widocznie przychodziło Chopinowi znalezienie odpowiadających jego wysokim wymaganiom, harmonijną całość tworzących dalszych części składowych w utworach obszerniejszych rozmiarami i na większą zakrojonych skalę. W każdym razie brukselski rękopis Poloneza As-dur zdaje się przedstawiać zajmujący dokument dla poznania procesu twórczego u Chopina i jego bliższe rozpatrzenie byłoby pożądaną rzeczą.

Zarys biograficzny w nowej książce L. Binentala napisany jest stylem giętkim, barwnym i żywym i daje dobry obraz życia Chopina, jego sylwetkę jako człowieka i charakterystykę jako kompozytora. Nowego przynosi niewiele [2], zarówno w materjale, jak i w jego przerobieniu. Autor nie dąży do oświetlania wypadków życiowych z nowej strony, i albo w ich tłumaczeniu przyłącza się do ogólnie przyjętych poglądów, albo uważa rozpatrywanie wchodzących w grę pobudek za rzecz drugorzędną (np. w zerwaniu Wodzińskiej i George Sand z Chopinem, p. str. 56 i 79). W tych warunkach, ponieważ w ostatnich kilkunastu latach pojawił się szereg mniej lub więcej obszernych biografij Chopina we Francji [3], możnaby mieć wątpliwości, czy nie lepiej było omawianej pracy nadać taki sam charakter „życiorysu w obrazach“, jaki mają zbiory reprodukcyj wydane przedtem przez autora, przy uwzględnieniu

---

w Lipsku, 15. grudnia 1842 i 16. grudnia 1843, mowa jest niewątpliwie o Polonezie As-dur. Inne listy, które mogą tu wchodzić w rachubę, albo nie mają daty albo nie mają pewności, że chodzi o Polonez As-dur.

[1]) Słusznie powiedział o nim Dr. H. Opieński („Chopin jako twórca“, str. 114), że „jako siła i jednolitość natchnienia jest to jedna z najpotężniejszych kompozycyj w wszechświatowej muzycznej literaturze“.

[2]) Rzecz dziwna, że jak z braku wiadomości o tem zdaje się wynikać Chopin wśród innych utworów wówczas — według pozostałych świadectw — wykonanych nie grał swego Poloneza w Lipsku, choć łatwą do tego miał sposobność, jeśli ofiarował rękopis. Pierwszą wiadomość o wykonaniu tego utworu przez Chopina znajdujemy, jak się zdaje, dopiero w lutym 1844 r. (p. Hoesick, „Chopin“ (1927), II 204—205).

[3]) Do tych nowości należą pewne szczegóły z pamiętnika Chopina, uważanego dotąd za zaginiony, p. str. 29, 61 i tabl. XXXIX, 1. Na str. 59 przedrukowany jest list Chopina do Mendelssohna, nieobjęty nawet w najnowszem i najkompletniejszem wydaniu francuskiem Listów Chopina. Na str. 62 subtelna i może trafna uwaga na temat dedykowania Koncertu f-moll Delfinie Potockiej. Powiedzenie Wodzińskiej „Nie przestajemy żałować, że Pan nie nazywa się Chopiński“ odnosi autor do różnicy klas społecznych (str. 56). Jak wynika z kontekstu listu, Marja ma w tych słowach na myśli tylko obce brzmienie nazwiska Chopina.

[4]) Ostatnio ukazał się w sposobie ujęcia i traktowania przedmiotu pokrewny z omawianą tu biografją życiorys Chopina w zbiorze J. P. Palewskiego „Vies polonaises“ (Paris-Neuchâtel, 1932, Editions V. Attinger, str. 71—158). Szkic biograficzny Chopina umieścił też Aug. Radwan w paryskiej „La Nouvelle Revue“ z 1. maja 1933.

potrzeb i zainteresowań publiczności francuskiej. Książka miałaby jeszcze bardziej swoisty charakter, indywidualny wygląd i wyrazistą fizjognomję.

Spis utworów na str. 105—115 ułożony jest nie według liczb opusów, ale alfabetycznie, co jest nowością wcale pożyteczną. Bolero figuruje w tym spisie (podobnie jak i u Niecksa i u Ganche'a) jako utwór w C-dur. Właściwą jego tonacją jest jednak a-moll; w C-dur zaczyna się tylko introdukcja. Jako datę wydania Pieśni Chopina powtórzono błędnie r. 1855 (p. „Kwartalnik Muzyczny", zeszyt 12—13, str. 368). Do utworów, wydanych przez Chopina bez liczby opusu, należy dodać Mazurek a-moll, poświęcony Emilowi Gaillardowi (p. „Muzyka", nr. 112, str. 61). Mazurek, skomponowany w Palmie, określony jest (przy op. 41, p. też str. 68) jako c-moll, przyczem autor wyraża przypuszczenie, że jest to op. 56 nr. 3. Jak wskazuje reprodukcja manuskryptu tego utworu (p. Księga pomiątkowa ku czci Prof. Dr. A. Chybińskiego, Kraków 1930, str. 104) Mazurkiem tym jest op. 41 nr. 2. Pomyłka co do tonacji spowodowaną została błędnem odczytaniem lub wydrukowaniem c-moll zamiast e-moll w Hoesicka „Chopinianach" (Warszawa 1912, str. 37). Błąd ten powtórzyli następnie inni wydawcy listów Chopina.

THE OXFORD ORIGINAL EDITION OF FRÉDÉRIC CHOPIN. Publiée d'après l'édition originale et les manuscrits par Edouard Ganche, président de la Société Frédéric Chopin à Paris. — Oxford University Press, Amen House, Warwick Square, London, E. C. 4. Skład główny dla Polski: Leon Idzikowski, Warszawa, ul. Marszałkowska 119.

Wydanie to obejmuje wszystkie utwory fortepianowe wydane przez Chopina, a po jego śmierci przez Fontanę, jak również Sonatę op. 4 i Warjacje E-dur (na temat pieśni szwajcarskiej), wydane pośmiertnie u Haslingera. Nie zawiera zaś najwcześniejszych utworów, wydanych bez liczby opusu, i wszystkich tych utworów, które ukazały się w druku po wymienionych wydaniach pośmiertnych. Ponieważ ogranicza się tylko do fortepianowych kompozycyj, więc wyłączone są z niego pieśni i muzyka komnatowa (trio, utwory na fortepian i wiolonczelę). Zatem wydanie to nie jest kompletne. Utwory podzielone są na kategorje w 14 zeszytach, które można nabywać oddzielnie, a także zbroszurowane lub oprawne w trzech tomach. Układ jest następujący. Tom I: 1) Preludja, 2) Etjudy, 3) Walce, 4) Nokturny, 5) Polonezy. Tom II: 6) Ballady i Impromptus, 7) Scherza i Fantazja op. 49, 8) Ronda, 9) Berceuse, Barkarola, Bolero, Tarantella, Allegro de Concert, Warjacje, Ecossaises, 10) Sonaty. Tom III: 11) Mazurki, 12) op. 2, 13, 14 i 22, 13) Koncerty, 14) Rondo na dwa fortepiany. Zeszyty należało ująć przynajmniej w cztery tomy; każdy z trzech tomów jest bowiem zbyt obszerny i — zwłaszcza w oprawie (nader solidnej) — bardzo ciężki, wskutek czego z trudem na pulpicie, pianina szczególnie, utrzymać się daje. Przyczynia się do tego znakomity, gruby papier. Druk jest świetny, bardzo wyraźny; dla normalnych oczu nuty są może nawet cokolwiek za duże i przypominają nieco druk książek dla krótkowidzów. Dla nikogo nie będzie to jednak rzeczywistą przeszkodą w czytaniu, a dla niektórych osób może to być pożądanem i pożytecznem. Ceny zeszytów wahają się od 12 do 27 franków franc. Tom broszurowany kosztuje 81 fr. fr., oprawny — 105 fr. fr. Istnieje nadto E d i t i o n d e g r a n d l u x e w 150 egzemplarzach, o cenie 1500 fr. fr. za trzy tomy. Wśród przydanych reprodukcyj kilku pamiątek chopinowskich najcenniejszą jest reprodukcja rękopisu Berceuse'y.

Jak się dowiadujemy z obszernej przedmowy E. Ganche'a (która, podobnie, jak i wszystkie przypiski, zredagowana jest w trzech językach, francuskim, angielskim i niemieckim), myślą przewodnią wydania było wskrzeszenie tekstu oryginalnego i podanie go bez absolutnie żadnych dodatków ani zmian wydawcy. Tem się różni wydanie oksfordzkie od wszystkich innych, po śmierci Chopina dokonanych wydań. Tekst jego jest możliwie jak najdokładniejszem powtórzeniem pierwszego wydania francuskiego. Kilka tylko utworów, które już w pierwszem wydaniu uległy — według Ganche'a — pewnym zniekształceniom, opublikowane zostały obecnie na podstawie rękopisów Chopina. Jest to Etjuda f-moll wśród Trois nouvelles Etudes i Walc „pożegnań" (op. 69 nr. 1). Walc op. 64 nr. 2 i Marsz żałobny op. 72 nr. 2 podane są raz według pierwszego druku, drugi raz według rękopisu. Poza tem Ganche uwzględnił poprawki, zmiany i warjanty, które Chopin własnoręcznie zaznaczył w egzemplarzu swych dzieł, skompletowanych przez jego uczennicę, Jane Stirling. Jest ich zresztą stosunkowo bardzo niewiele, jeżeli — jak przypuszczać należy — składają się na nie tylko te, które Ganche wyraźnie jako takie zaznaczył w przypiskach.

Jasną jest rzeczą, że w scharakteryzowanych powyżej warunkach nowe wydanie ma pierwszorzędną wartość i znaczenie, przedewszystkiem dla specjalistów, zarówno badaczy muzyki Chopina, jak i jej wykonawców, którzy, zupełnie wyjątkowo tylko mając do dyspozycji autentyczne pierwsze wydanie, obecnie przy pomocy oksfordzkiego wydania będą mogli z łatwością kontrolować i ewentualnie poprawiać tekst znany im z innych wydań. Toteż nikt z tych, którzy poważnie studjują utwory Chopina, nie będzie odtąd mógł pominąć nowego ich wydania.

Czy jednak to nowe wydanie stanie się „popularne", czy znajdzie rozpowszechnienie w szerokich sferach i w wielu szkołach muzycznych — to jest inna kwestja. Ganche podał palcowanie i pedalizację tak, jak je Chopin sam zaznaczył. Znaki te nie są systematycznie rozmieszczone, bardzo często są zupełnie niewystarczające. Co więcej, jak wiadomo palcowanie Chopina było nieraz bardzo oryginalne i śmiałe i ogólnie niezawsze stosowane być może. Czasem wydaje się nawet bardzo problematyczne, aby nie powiedzieć poprostu „dziwaczne", np. na początku Preludjum 15-go, albo w zakończeniu Etjudy Des-dur z trzech „dodatkowych", gdzie w takcie 3—5 od końca wszystkie nuty mają być uderzane samym tylko pierwszym palcem [1]). Co się zaś tyczy podalizacji, podnieść należy, że dziś przy zmianie warunków materjalnych, a częściowo także pojęć i wymagań, pedalizacją inną być musi, jak za czasów Chopina. Z drugiej strony Chopin nieraz znaczył pedalizowanie tylko w momentach ważniejszych, wątpliwych, trudniejszych, itp. Tak należy pojmować, jak sądzę, znaki dla pedału np. w Preludjum 13-em. W każdym razie nikt nie ograniczyłby się dzisiaj do używania pedału tylko tam, gdzie go Chopin w tem Preludjum przepisał.

Znaki dynamiczne i agogiczne są naogół dość skąpo rozmieszczone przez Chopina. Najwięcej jednak do życzenia pozostawia jego frazowanie (t. zn. jego łuki frazownicze). Jest ono często zupełnie sumaryczne lub niekonsekwentne, a nieraz pozostaje wprost w sprzeczności z logiką i naturą motywów, np. w Preludjum 24-em, gdzie ostatnia szesnastka t. 38-go nale-

---

[1]) Czy wszakże nie są to zbyt wydłużone znaki staccata, które fałszywie zrozumiano jako cyfry?

żąca do motywu t. 39-go, oddzielona jest od niego łukiem frazowniczym (por. t. 2—3 w części Des-dur Walca op. 34 nr. 1). Jeżeli nie należy pomijać autentycznego chopinowskiego frazownictwa przy rozpatrywaniu jego utworów, to z drugiej strony nie można go przyjmować zawsze bez zastrzeżeń.

Dla wszystkich tych powodów zdaje mi się, że ogromna większość pedagogów będzie wolała polecać uczniom inne dotychczas najbardziej popularne i cenione wydania dzieł Chopina, poprzestając na dokonywaniu poprawek i zmian na podstawie wydania oksfordzkiego, które w takich warunkach nabrałoby znaczenia „podręcznika dla nauczyciela". Ale ostatecznie znaczenie nowego wydania dla pedagogiki muzycznej jest kwestją drugorzędną.

O wiele ważniejszą jest kwestja: jaką pewność mieć możemy, że wydanie uskutecznione przez Ganche'a jest, co do samego tekstu, zupełnie wiernem odbiciem, czystem odzwierciedleniem myśli i intencyj Chopina?

Tu przedewszystkiem zaznaczyć wypada, że błędy drukarskie są w nowem wydaniu dosyć liczne. Lista erratów wykazuje ich przeszło 60, a są to oczywiście tylko te, które dostrzeżono, albo które uznano za ważniejsze [1]). Mają one zniknąć w następnych nakładach. Niemniej jednak nieraz będzie wątpliwą rzeczą, czy dany zastanawiający szczegół jest wiernem powtórzeniem z wydania oryginalnego, czy też tylko przypadkowem od niego odchyleniem. Wypadek tego rodzaju zachodzi np. w t. 31-ym tria w Scherzo Sonaty b-moll: w wydaniu oksfordzkiem bas ma na 3-ej ćwierci akord *f* d^1 es^1, inne wydania mają tu *f* des^1 e^1. Czy nowe wydanie oddaje tu wiernie tekst pierwszego, czy też niema tu błędu druku przez przesunięcie kasownika od tonu *es* do tonu *des?* Takie wątpliwości rozstrzygnąć może tylko porównanie z oryginalnem wydaniem [2]).

Ale idźmy dalej. Czy samo to oryginalne wydanie należy uważać bezwzględnie za ostatnią instancję w kwestjach poprawności i definitywnego ukształtowania tekstu? Przedewszystkiem i w niem znajdują się z pewnością błędy druku. Najlepszym tego dowodem są zresztą poprawki Chopina. Ale jeżeli Chopin niektóre błędy poprawił w egzemplarzu swej uczennicy, to wszystkich nie uwzględnił, choćby dlatego, że czynił to przygodnie tylko [3]). Np. w powyżej cytowanym wypadku, o ile rzeczywiście tekst oryginalny za-

---

[1]) I tak na wspomnianej liście nie znajduje się np. błędnie o szesnastkę opóźniony bas w t. 11-ym Preludjum 1-go; ton *H* zamiast *Cis* w Barkaroli, str. 8, t. 4, 2-a ósemka, w najniższym głosie; błędnie umieszczony znak *tr* na h^1 zamiast na cis^2 w pierwszej warjacji na temat pieśni szwajcarskiej takt 1.

[2]) Żaden przedruk nie daje absolutnej pewności wiernego powtórzenia tekstu. Ale Ganche byłby zwiększył wierzytelność swego przedruku, gdyby był przynajmniej w ważniejszych wypadkach zwrócił uwagę na różnice z wersją mniej więcej ogólnie już przyjętą na podstawie najbardziej rozpowszechnionych wydań.

[3]) Ponieważ te poprawki, uwzględnione w wydaniu oksfordzkiem, są, zdaniem mojem, najważniejszym jego rezultatem, przytaczam je tutaj w przypuszczeniu, że może to oddać pewne usługi. Tempo, przepisane dla Preludjum 14-go zmienił Chopin z *Allegro* na *Largo* a dla Mazurka op. 33 nr. 1 z *Presto* na *Lento*. W t. 33-im Preludjum 15-go ostatnia nuta w najniższym głosie ma być *e*, nie *cis*. W 3-im takcie Preludjum 20-go ostatnia nuta w najwyższym głosie ma być *es*, nie *e*. W t. 42-im Etjudy 18-ej na 6-ej i 7-ej ósemce ma być *c*, a nie *cis*. Takt 29 w Nokturnie op. 37 nr. 2 (powtórzenie taktu poprzedniego) Chopin wykreślił. W Finale Sonaty b-moll wydanie oksfordzkie nie ma w repryzie tych dwóch taktów, które są powtórzeniem taktów 9—10 (niema ich zresztą i w niektórych innych wydaniach); w takcie następnym wyd. oksf. ma bemol przed 10-tą nutą *(c)*, co jest za-

wiera w Scherzo Sonaty b- moll omówiony powyżej akord *f-d*[1]*-es*[1], to według mego przekonania jest przynajmniej 90% prawdopodobieństwa, że jest to błąd drukarski zamiast *f-des*[1]*-e*[1]. Tony *des*[1] i *e*[1] dają o wiele gładsze i płynniejsze połączenie, z drugiej strony zaś ton *d*[1] przechodząc do *c*[1] tworzy z *g*[2] i *f*[2] w górnym głosie nieprzyjemnie brzmiące czyste kwarty, wzgl. undecymy. Nawet rękopisy i własnoręczne notatki Chopina nie mogą uchodzić za bezwzględnie pewne i nieomylne; uznawanie ich za takie dlatego tylko, że *Ipse scripsit*, prowadzić musi nieraz do wielkich nieporozumień i oddawać może jak najgorsze usługi intencjom Chopina. Tak np. w t. 28-ym Larga Sonaty h-moll, przy tonie *ais* (krzyżyk przy a znajduje się w znakach przykluczowych) w akordzie, Chopin umieścił krzyżyk w egzemplarzu Jane Stirling. Ganche uważa ten krzyżyk za niechybny znak, że Chopin wyraźnie chciał zapobiec uderzaniu tonu *a*, który tutaj narzuca się sam przez się. Czy jednak nie jest tu stokroć prawdopodobniejszem, że (o ile wogóle Ganche nie pomylił się i nie wziął niewyraźnie napisanego lub zatartego znaku ♮ za ♯) Chopin pomylił się i zamiast kasownika zanotował krzyżyk? Osobiście uważam za bezwarunkowo wykluczone, aby mogło być rzeczywistą intencją Chopina wprowadzić wielką septymę w akordzie dominantowo-septymowym, rozwiązującym się wprost do toniki. Możnaby wysławiać „śmiałość“ takiego czynu (ja nie zachwycałbym się nim) chodzi tylko o to, czy czyn rzeczywiście dokonany został. Mnie wydawałby się on zupełnie niezgodny z charakterem chopinowskiej harmoniki. Weźmy inny wypadek. W t. 12-ym Mazurka op. 17 nr. 2 wydanie oksfordzkie ma trójdźwięk *h-d-fis*, podczas gdy inne wydania mają w tem miejscu *h-dis-fis*. Trójdźwięk durowy wydaje się w tem miejscu o wiele bardziej uzasadniony, albowiem w poprzednim takcie przy akordzie dominantowo-septymowym *fis*[7], rozwiązującym się do wspomnianego trójdźwięku, użyte są tony *dis* i *gis*, zaczerpnięte z H-dur, a nie z h-moll. Czy nie jest wielce prawdopodobnem, że brak tu w oryginalnem wydaniu francuskiem krzyżyka przy *d* w t. 12-ym (jeżeli nie brak go tylko w wydaniu oksfordzkiem)? Tutaj wątpliwość rozstrzygnęłoby może porównanie pierwszego wydania francuskiego z innemi wydaniami, za życia Chopina dokonanemi.

Lecz tu właśnie przychodzimy do kwestji, którą uważam za zasadniczą. Ganche nie uwzględnił innych wydań oryginalnych, poprzestając tylko na przedrukowaniu wydania francuskiego, które uznaje za najmiarodajniejsze dla zamierzeń Chopina. Tymczasem, jakkolwiek wydanie francuskie przedstawia rzeczywiście tę wyższość nad wydaniami angielskiem i niemieckiem, że Chopin miał nad niem większą kontrolę, to jednak i jego korektę niezawsze sam Chopin przeprowadzał [1]). Z drugiej strony, ponieważ wydania

---

pewne błędem zamiast kasownika (bemol jest w każdym razie zbyteczny, skoro *ces* jest już jako 3-a nuta w tym takcie). Dwa takty dalej, Chopin stawia bemole przed końcowemi nutami *f* i *e*. Ton *h*[1] (zamiast *b*[1]) podany jest w t. 4-ym Mazurka op. 68 nr. 3 zapewne według manuskryptu Chopina. Jeśli stało się to według poprawki w egzemplarzu Miss Stirling, to zaszła tu pomyłka, gdyż chodzi o utwór wydany pośmiertnie. W t. 32-im od końca 1-ej części Koncertu e-moll poprawił Chopin w pierwszym akordzie *e* (oktawa) na *es*. — Wobec szczególnego znaczenia, jakie mają własnoręczne poprawki Chopina w drukowanych egzemplarzach jego utworów, byłoby faktem pożałowania godnym, jeśli niewszystkie tego rodzaju ważniejsze poprawki, przejęte do wydania oksf., wyraźnie jako takie uwydatnione zostały.

[1]) Do tych i następnych uwag por. Niecks „Fr. Chopin as a Man and Musician“, wyd. 3-e, II 272—276.

angielskie i niemieckie ukazywały się nieraz później od francuskiego, mógł Chopin wprowadzać w nich poprawki i zmiany. Dlatego zupełnie pomijać ich się nie godzi. Uwzględnione są też one przez wszystkich najpoważniejszych redaktorów czy „rewizorów" następnych wydań dzieł Chopina. Dalej zaś: ponieważ ci późniejsi wydawcy opierali się także na rękopisach i na poprawkach, uskutecznionych przez samego Chopina w egzemplarzach swych utworów (tak czynili przedewszystkiem Tellefsen i Mikuli, którzy obaj byli uczniami Chopina, tak też czynili redaktorowie wydania Breitkopfa i Haertla), więc i tych najlepszych chopinowskich wydań zupełnie lekceważyć nie należy.

Wreszcie i rękopisy Chopina mogą nieraz przyczynić się do rozstrzygnięcia spornych kwestyj względem poprawności tekstu, jakkolwiek ostrożnie w tym celu wyzyskiwać je należy, gdyż po pierwsze i one zawierać mogą błędy, przeoczenia i pomyłki, a po drugie przedstawiać mogą w wielu szczegółach pierwotną koncepcję, która następnie uległa ewolucji. Ganche sam podał w wątpliwość absolutną pewność tekstu francuskiego wydania oryginalnego i dlatego parę utworów przedrukował — jak to już zaznaczyliśmy — według rękopisów, a przy kilku innych (Berceuse, Ballady) podał warjanty według manuskryptów Chopina [1]). Aby być konsekwentnym, powinien był porównanie tekstu wydania oryginalnego z rękopisami postawić i przeprowadzić jako zasadę.

Nawet w tej formie, jaką wydanie oksfordzkie posiada, odda ono niewątpliwie wielkie usługi. E. Ganche, entuzjastyczny wielbiciel Chopina, i zasłużony krzewiciel jego kultu, przez doprowadzenie do skutku tego nowego, z takim pietyzmem uskutecznionego wydania zyskał sobie nowy tytuł do wdzięczności licznych rzesz miłośników muzyki Chopina. Ale, mimo wszystko, wydanie oksfordzkie nie rozwiązało, zdaniem mojem, problemu, który poruszyłem w pierwszym zeszycie Kwartalnika Muzycznego (str. 59), a mianowicie krytycznego ustalenia tekstu chopinowskich utworów. „Idealne" wydanie dzieł Chopina powinno oprzeć się na porównawczym tekście wydań oryginalnych, rękopisów Chopina i najpoważniejszych wydań późniejszych. Co do sposobu notacji winno korzystać z ulepszeń, wprowadzonych przez rewizorów, ustalając i ujednostajniając ortografję [2]), dalej uzupełnić znaki dy-

---

[1]) Inna rzecz, że Ganche zbyt wielką wiarą otacza rękopisy i krytycznie rozpatrywać ich nie śmie. Co się tyczy formy Walca pożegnań i Walca op. 64 nr. 2 w rękopisach w porównaniu z formą znaną z wydań, miałem sposobność wyrazić już moją opinję (p. Kwartalnik Muz., zesz. 1 i 16). Względem Etjudy f-moll z „Methode des methodes" zaznaczyć muszę, że liczne zmiany, wprowadzone w druku, nie wydają mi się wcale potępienia godne. Dadzą się one prawie wszystkie uzasadnić i usprawiedliwić, i nie trzeba wcale kłaść ich na karb „złych doradców", czy bojaźliwych i ograniczonych wydawców. Niektóre szczegóły w wersji tej Etjudy przyjętej w wydaniu oksf. wydają mi się nader problematyczne.

[2]) Późniejsi wydawcy dzieł Chopina mają wiele grzechów na swem sumieniu, nie można jednak zaprzeczyć, że w niejednem poprawili lub ulepszyli pisownię Chopina. Oto kilka przykładów. W Preludjum 12, według wydania oksf. (a więc zapewne i oryginalnego) brakuje w t. 3 i 43. 3-a ćwierć, zmiany podwójnego krzyżyka (przepisanego na początku taktu) na pojedyńczy; inne wydania mają w tem miejscu *gis*, które jest oczywiście jedynie poprawnem. W t. 19-ym drugiej części tria w Polonezie op. 71 nr. 1 wyd. oksf. ma w akordzie na 3-ej części taktu *g*, podczas gdy winno być *fisis* (chodzi o tercję akordu *dis*[1]), jak jest w innych wydaniach. Podział szesnastek w figurach Preludjum 10-go na wyraźnie rozgraniczone grupy nut 3 + 2 przedstawia w wydaniu Petersa, w Universal-Edition i. i. pewien postęp w porównaniu z wyd. oksfordzkiem. Wymienione wydania wykazują też

namiczne i agogiczne, tam, gdzie są zbyt skąpe (ale odpowiednio wyróżniając dodane, nie autentycznie chopinowskie znaki), pedalizowanie, palcowanie i frazowanie. Oczywiście takie wydanie musiałoby zawierać obszerny komentarz słowny, w którym wątpliwe wypadki byłyby roztrząsane i albo definitywnie rozstrzygnięte, albo jako wątpliwe podane i pozostawione [1]).

Doprowadzenie do skutku takiego definitywnego, „klasycznego" wydania dzieł Chopina winna muzykologja polska uważać za jedno ze swych najważniejszych i najszczytniejszych zadań, a społeczeństwo za obowiązek, za nakaz patrjotyczny. Wydanie dzieł Chopina powinno stanąć obok monumentalnego, „sejmowego" wydania pism Mickiewicza jako pomnik polskiej kultury i dowód kornej czci, jaką Naród otacza swych wieszczów i wodzów.

ED. GANCHE: VOYAGES AVEC FRÉDÉRIC CHOPIN. Paris 1934. Mercure de France. 8°, 290 str. 7 ilustracyj. Cena 20 fr. fr.

Na nową tę książkę składa się szereg krótszych i dłuższych szkiców i studjów, z których niektóre — jeśli nie wszystkie — ukazały się już poprzednio w formie artykułów po czasopismach. Na czele umieścił autor znaną z paryskiej „La Pologne" rozprawę o „pochodzeniu francuskiem Chopina". Jest to zbiór wiadomości o rodzinie Chopinów na podstawie ksiąg metrykalnych w Marainville, wiosce lotaryńskiej, którą jako rodzinne miejsce Mikołaja Chopina wykazały archiwalne odkrycia St. Pereświet-Sołtana. Rozprawa jest cenna z tego względu, że rzuca światło na *milieu*, z którego wywodzi się rodzina Chopina. Niewszystkie jednak komentarze, jakiemi autor zaopatrzył swoje studjum, zasługują na miano słusznych i sprawiedliwych. E. Ganche czyni krzywdę Mikołajowi Chopinowi, gdy go nazywa złym synem i renegatem, który się wyparł swej rodziny i swej ojczyzny. Z braku wiadomości o utrzymywaniu stosunków między domem Chopinów w Warszawie, a ich krewnymi z Lotaryngji, nie wynika jeszcze z niezbitą pewnością, jakoby te stosunki nie były rzeczywiście nigdy istniały, a jeszcze mniej jakoby ich zerwanie nastąpiło z winy Mikołaja [2]). Fakt, że emigrant dwukrotnie zamierzał powrócić do Francji i że imię ojca nadał swemu synowi, nie przemawia za tezą autora. Co się Fryderyka tyczy, to jest rzeczywiście bardzo możliwem, że ojciec nie wpływał na niego, aby krewnych swych w Lotaryngji odwiedził i z nimi kontakt utrzymywał. Ale też jaki cel mieć mogło zbliżenie młodego muzyka do ludzi, z którymi oprócz węzłów krwi absolutnie nic go nie łączyło, którzy pod każdym względem różnili się od

---

w Etjudzie 3-ei racjonalniejszy rozkład głosów od zachowanego w wyd. oksf. Podobnych przykładów możnaby przytoczyć wiele. Rozumie się samo przez się, że nie należy wpadać w manję „poprawek" i „ulepszeń". Ale z drugiej strony byłoby pedantyzmem i małodusznością zachowywać notację oryginalną tam, gdzie zmiany są rzeczywiście uzasadnione.

[1]) Niektóre wątpliwości i kwestje sporne pozostaną z pewnością nierozwiązalnemi i w takich wypadkach tekst będzie musiał zależeć od subjektywnego upodobania i indywidualnego uznania wykonawcy (por. uwagi Niecksa, 1. c., str. 275—276). Nie należy zresztą tego faktu brać zbyt tragicznie. Bądź co bądź najczęściej chodzić będzie o szczegóły drugorzędne. O wiele bardziej ubolewania godne są uszkodzenia, jakim tekst utworów Chopina ulega wskutek zmian, zupełnie dobrowolnie, dowolnie, nieraz swawolnie wprowadzanych przez wykonawców. Pianiści bowiem, którzy z pełnym pietyzmem i respektem odnoszą się do tekstu oryginalnego i zachowują jego czystość, należą do zbyt rzadkich wyjątków.

[2]) Może powtórne ożenienie się ojca wywarło wpływ na ukształtowanie się stosunku Mikołaja do domu rodzicielskiego.

niego i musieli mu być zupełnie obcy i obojętni. Przyjazd tego eleganta o najwykwintniejszych gustach i manjerach, a najbardziej wyrafinowanych wymaganiach i przyzwyczajeniach, tego estety i poety, którego elita elity artystycznej i kulturalnej z dumą uważała za swego, a który w dodatku czuł i myślał po polsku szczerze i głęboko — przyjazd jego do wujów, ciotek i kuzynów (dziadek i babka już dawno nie żyli, gdy Fryderyk przyjechał do Francji), w zapadłym kącie na prowincji zajętych tylko myślą o stanie winnic, urodzajach, cenach wina i t. p., mających prymitywne pojęcia, potrzeby i zainteresowania, wywołać byłby był musiał scenę niepozbawioną pikanterji i uroku, godną nawet pierwszorzędnego malarza rodzajowego lub subtelnego komedjopisarza, ale wielce kłopotliwą dla stron obu. O prawdziwem zbliżeniu się między niemi mowy być nie mogło. Lecz ostatecznie, jeśli była tu jaka wina, to była ona może po stronie Fryderyka. Któż bowiem wiedzieć może, czy ojciec nie namawiał go do wejścia w styczność z rodziną we Francji? Dopóki nie możemy oprzeć się na pewnych danych — a dotąd żadnych pozytywnych nie posiadamy — nie mamy prawa oskarżać Mikołaja Chopina. Zarzuty, jakie mu Ganche stawia, mają conajwyżej wartość hipotez. Bardzo zresztą być może, że względem stosunku swego do rodziny ojciec Fryderyka krył jakąś bolesną tajemnicę [1]. Ale jak długo jej nie odkryjemy, nie wydawajmy wyroku. Pamiętajmy też, że wątpliwość — według zasady przyjętej — należy zawsze interpretować na korzyść oskarżonego.

Pewnego rodzaju uzupełnieniem pierwszego studjum jest następne o polskiem obywatelstwie Fryderyka Chopina, które autor wykazuje na podstawie tekstów prawnych, dołączając uwagi na temat polskości, usposobienia, ducha, charakteru i muzyki Mistrza. Polskości tej jest autor, jak wiadomo, żarliwym obrońcą i rzecznikiem. Związków jej z ziemią w której Chopin przebył swoje dzieciństwo i pierwszą młodość, szukał też autor w czasie swego pobytu w Polsce. Wspomnienia z tej podróży kreśli w szkicu „Chopin en Pologne". W szkicu następnym zaś opisuje miejsca upamiętnione pobytem Chopina i G. Sand na Majorce, dodając refleksje swoje na temat tego epizodu z ich życia i zmierzając do wykazania, jak mało owa wyprawa na Majorkę miała charakteru romantycznej idylli. Autor ogłasza po raz pierwszy wyjątki z dziennika pani Canut, odnoszące się do Chopina i G. Sand z tego czasu i pouczające nas o losach fortepianu, który Pleyel przesłał Chopinowi na Majorkę. „Chopin en Ecosse" — to opis pielgrzymki, jaką E. Ganche odbył do miejsc, związanych z postaciami Chopina i jego wiernej uczennicy Jane Stirling w Szkocji.

W studjach „Aspect physique et caractère de Chopin" i „Le sens et l'interprétation de l'oeuvre de Chopin" autor kreśli sylwetkę fizycznej postaci Chopina i charakterystykę jego ducha i twórczości, kładąc ustawicznie nacisk na polskość twórcy i jego dzieł, i dowodząc, że tylko dokładna znajomość

---

[1]) Zastanawiającym może rzeczywiście wydawać się brak wszelkich tradycyi rodzinnych ze strony ojca w rodzinie Fryderyka. Ale trzeba tu wziąć pod uwagę fragmentaryczność zachowanej wzgl. znanej korespondencji Chopinów. O rodzinie matki Chopina w dotąd ogłoszonych listach nie o wiele więcej znajdujemy wiadomości, i o stosunkach Chopinów z krewnymi pani Justyny prawie nic nie wiemy, czyż z tego wyciągniemy wniosek, że matka Fryderyka zerwała ze swą rodziną, albo że rodzina jej się wyrzekła?

duszy polskiej, ziemi polskiej, polskiej historji i kultury może — zdaniem autora — dać pełne zrozumienie twórczości Chopina i jej znaczenia. Druga kwestja, która autorowi szczególnie leży na sercu, to utrzymująca się jeszcze gdzieniegdzie legenda o sentymentalizmie, przeważnie elegijnym charakterze i zbytniej miękkości muzyki Chopina. Przy każdej sposobności E. Ganche prostuje spaczone w tym względzie pojęcia, wykazując, że polegają one na bardzo niedokładnej znajomości zarówno dzieł Chopina, jak i jego życia i osobistości, a z drugiej strony utrzymują się pod wpływem sugestji, jaką wywołuje fakt wątłego organizmu Chopina i ustawicznej jego walki z chorobą. Autor wykazuje na podstawie wydarzeń z życia Fryderyka, ile w jego usposobieniu było męskości, siły, energji, a nawet porywczości i gwałtowności (str. 162 i nast., str. 233). Wskazuje też na korespondencję Chopina, w której niema sentymentalnych wynurzeń ani mdłego poetyzowania, lecz w której zato niebrak bardzo trzeźwych poglądów, humorystycznych spostrzeżeń i nader nieraz silnych i dosadnych wyrażeń.

Z tego powodu listy Chopina są dla Ganche'a nawet pewnego rodzaju przedmiotem zgorszenia. Sympatyczny autor, który o ukochanym Mistrzu wyraża się stale w słowach najwyższego entuzjazmu i uwielbienia i widzi go zawsze w najidealniejszem oświetleniu, wyznaje, że listy nie przedstawiają Chopina z najlepszej i najkorzystniejszej strony, i że lektura ich niekiedy wywołuje osłupienie i sprawia głęboką przykrość (str. 164). Nieliczenie się ze słowami, bardzo prozaiczne traktowanie problemów, podrażniony ton w korespondencji przypisuje Ganche chorobliwemu usposobieniu i cierpieniom fizycznym Chopina, uznając, że jego listy są raczej dokumentami patologicznemi, które więcej interesują lekarzy i specjalistów, aniżeli artystów i szerszą publiczność [1]). Tutaj należy zaprotestować. Jest to właśnie podziwienia godnem, jak mało przebija się w korespondencji Chopina z jego fizycznych i moralnych cierpień. Niema w jego listach — i to nawet w listach do najbliższych i najbardziej oddanych mu osób — narzekania, skarg, żalenia się, utyskiwania i biadania nad swoim losem, tem mniej byronizowania. On, którego zdrowie tak często i tak wiele pozostawiało do życzenia, mówi o niem rzadko i w krótkich słowach, objektywnie, często nawet obojętnie albo i z humorem. Ogromnie silny duch mieszkał w tem wątłem ciele, nadzwyczaj wiele hartu, męskości i dumy miał w sobie ten słabowity marzyciel, który z krainy elfów zdawał się być na ziemię przeniesiony. Nawet jeżeli w listach z ostatniego roku przed śmiercią pojawiają się czasem odbłyski melancholji i rozgoryczenia, to moralne osamotnienie jest tego przyczyną w silniejszym stopniu niż gwałtowny upadek sił, zbliżanie się kresu i świadomość tego krytycznego stanu. Śmierci umiał Chopin patrzeć w oczy ze stoickim spokojem. W liście do Grzymały z 4. września 1848, opisawszy jak konie poniosły karetę, w której się znajdował, i jak niemal cudem uszedł z życiem z tej opresji, Chopin dodaje z prostotą: „Przyznam ci się, żem widział spokojnie ostatnią godzinę". A jak mało przejął się tym wypadkiem, który tylko „dziwnym" nazywa, o tem świadczy okoliczność, że wspomina o nim dopiero w postscriptum długiego listu. Wiemy też z opowiadań naocznych świadków, jak Chopin odważnie i spokojnie umierał. Nic

---

[1]) „Nous sommes force de dire que cette correspondance est un document pour la pathologie et la psychonévrose, mieux faite pour le médecin et le savant que pour les artistes et le public qui n'y découvriront pas une révélation intéressante de Chopin ni de son génie" (str. 165).

w nim nie było z hipochondryka, neurastenika, psychopaty [1]). O życie swoje nie trząsł się trwożliwie, o zdrowiu myślał raczej za mało i byłby je zapewne przedłużył, gdyby je był więcej szanował. A jeśli czasem w przystępie złego humoru, w jaki go wprawiały trudności napotykane w układach o wydanie dzieł, powstaje przeciw wydawcom w słowach dla nich mało pochlebnych i czułych, to jest w tem patologicznych objawów tyle, co i chorobliwego sknerstwa w tem, że znając w pełni wartość swych nieśmiertelnych dzieł, nie miał ochoty grzecznie i potulnie oddawać ich za pierwszą lepszą ofiarowaną mu cenę. Co się zaś tyczy wyrażeń nieparlamentarnych i niesalonowych przenośni i porównań w listach Chopina, można niemi się gorszyć, im się dziwić, ich żałować, ale należy raczej kłaść je na karb tężyzny i mazurskiej fantazji, niż przypisywać je chorobliwemu usposobieniu.

W innem studjum autor podaje interpretację Ballady f-moll. Według niego utwór ten jest bolesną medytacją nad własnem moralnem i fizycznem cierpieniem, wyrazem rozpaczy, nad którą ostatecznie triumfuje zwycięski duch twórcy. W „Une élève inconnue" podaje autor garść wiadomości o nieznanej dotąd uczennicy Chopina, w następnym szkicu zaś przytacza korespondencję swoją z entuzjastyczną wielbicielką Chopina.

Najważniejszem studjum (a równocześnie i najobszerniejszem) w zbiorze jest rozprawa o oksfordzkiem wydaniu dzieł Chopina (str. 117—146 i 273—275). Autor omawia w niej szereg ustępów i szczegółów, które w nowem wydaniu powtórzone zostały dokładnie według oryginalnego wydania francuskiego, a różnią się od wydań późniejszych. Szkoda, że tych komentarzy nie wcielił Ganche do samego wydania oksfordzkiego; w ten sposób byłby rozwiał przynajmniej w tych wypadkach podejrzenia względem wierności przedruku. Inna kwestja, czy wersje powtórzone z wydania oryginalnego są absolutnie pewne i czy niema w nich błędów. Ganche zarzuca rewizorom dzieł Chopina, że w wielu ustępach, gdzie tekst pierwotny powtarza jedną frazę z pewnemi zmianami, rewizorzy ujednostajnili ją wbrew intencjom Chopina. W niektórych wypadkach zarzut Ganche'a jest słuszny; ale czasem rewizorzy mogą mieć rację. Z tego, że Chopin bardzo często wprowadzał warjanty w powtórzeniach pewnych jednostek konstrukcyjnych, nie wynika wcale 1) jakoby powtarzania wierne i dokładne były u niego wyjątkiem, i 2) jakoby nie wolno było w wypadkach wątpliwych szukać rozwiązania nasuwających się wątpliwości w ustępach, stanowiących powtórzenie w tej samej tonacji lub w transpozycji. I tak np. takty 140—141 w pierwszej części Sonaty c-moll zawierają frazę, która uderza nas niezwykłością swej formy i obudza podejrzenia co do poprawności notacji, gdyż pierwsza jej połowa znajduje się w dur, druga zaś w moll. Fraza ta powtarza się zaraz potem w tej samej pozycji, od początku już trwając w moll, następnie zaś w tej samej, czysto mollowej formie powtarza się jeszcze dwa razy w transpozycji. Tutaj przypuszczenie, że w t. 140 brak bemola przy tonie g wydaje mi się uzasadnione; dokonania odpowiedniej zmiany nie można brać za złe rewizorom tem bardziej, że chodzi tu o utwór, wydany pośmiertnie, a więc nie poprawiany przez kompozytora przy jego sztychowaniu. Jeszcze mniej wątpliwym wydaje mi się ustęp z Mazurka e-moll w op. 41, omówiony przez Ganche'a na str. 133—135. Oto w t. 25 (i 49) tego utworu niema krzyżyka przy *c*. Ganche uznał tu zamierzony „brak symetrji" (bo w t. 17 jest

---

[1]) „Rycerski duch zamknięty w wątłej pajęczynie" — tak Tretiak scharakteryzował trafnie Chopina.

wyraźnie *cis)* i świadomie przeprowadzony efekt. Jak sądzę jednak, ogromna większość najlepszych znawców muzyki Chopina będzie najmocniej przekonaną, że brak krzyżyka jest tu przypadkowy i wynika z przeoczenia [1]). Bezwzględnie słusznem jest domaganie się przywrócenia w t. 91-ym Larga Sonaty h-moll tonu eis, który znikł w wielu wydaniach późniejszych. Przy powtórzeniu frazy z t. 89-go *eis,* zastępujące *e* wprowadza nietylko urozmaicenie i bardzo ekspresywne stopniowanie, ale jest nawet o wiele bardziej na miejscu niż *e,* z powodu następującego w t. 92—95 zwrotu do Cis-dur, który zresztą to *eis* wywołał, względnie je tłumaczy. Natomiast bardzo wątpliwem wydaje mi się *a* zamiast *ais* w t. 13, 61 i 69 Mazurka op. 6 nr. 2. Ponieważ dany utwór nie należy do tych, które J. Stirling studjowała z Chopinem, z braku poprawek w jej egzemplarzu nie można wnosić, jakoby Chopin był aprobował tekst przekazany [2]). Za wykluczoną uważam poprawność wersji wydania oksfordzkiego w t. 94-ym Mazurka op. 56 nr. 3. Tutaj brak bemoli przy tonach *d* nie ulega dla mnie żadnej wątpliwości. Inne omówione przez Ganche'a szczegóły pomijam, gdyż albo należą do mniej ważnych, albo poświęciłem im już uwagę w recenzji wydania oksfordzkiego w niniejszym tomie Rocznika Muzykologicznego, albo wreszcie uważam je za problematyczne i niedające się rozstrzygnąć stanowczo; co do tych ostatnich, sądzę, że w krytycznem wydaniu tylko jako takie powinny figurować.

Porównując rękopisy Chopina z oryginalnem wydaniem francuskiem, doszedł E. Ganche do przekonania, że manuskrypty nie wystarczają dla poznania ostatecznej formy, jaką Chopin chciał nadać swym utworom; gdyż, podobnie jak wielu innych kompozytorów i pisarzy, Chopin niezawsze przenosił na rękopis poprawki i zmiany, jakich dokonywał później (str. 122). Jako dowód przytacza Ganche Scherzo op. 54, którego tekst sztychowany wykazuje w porównaniu z rękopisem przeszło 80 odchyleń (str. 138 nast.). Wobec tego dziwnem się wydaje, dlaczego autor gani Mikulego za nieufność, jaką żywił względem autografów [3]) jako ostatniej instancji dla rozstrzygnięcia wątpliwych szczegółów w dziełach Chopina (p. str. 121; por. też przedmowę do wydania oksfordzkiego). Jeszcze mniej mi jest jasnem, dlaczego autor przywraca w wydaniu oksfordzkiem pierwotną formę Etjudy f-moll z „Méthode des Méthodes" według rękopisów, przypisując zmiany, dokonane w ostatniej redakcji, presji wywieranych przez ograniczonych i bojaźliwych wydawców. Dopóki tego rodzaju „wymuszenie" nie da się wykazać na podstawie pewnych świadectw, należy wersję sztychowaną uznać za ostatni wyraz woli

---

[1]) Chopin notował pierwsze szkice swoich utworów bardzo pobieżnie i dopiero przy przepisywaniu i ostatecznem opracowywaniu dodawał potrzebne znaki. Jak widać na reprodukcji pierwszego szkicu tego Mazurka (p. Księgę pamiątkową ku czci Prof. Dr. Ad. Chybińskiego, Kraków 1930, str. 104) w części H-dur brak jest przeważnie należytych znaków dodatkowych; w szczególności niema krzyżyka przy *c* także w t. 17-ym! Że w oryginalnem wydaniu francuskiem brak go nietylko w t. 25, ale i w t. 49, pochodzi to stąd, że ustęp t. 41—56 jest dokładnem (bez wszelkiego „braku symetrji"!) powtórzeniem taktów 17—32 i został z pewnością dokładnie przepisany według notacji pierwszego ustępu.

[2]) Tego samego argumentu użyć można także w odniesieniu do poprzednio omówionego ustępu z Mazurka e-moll w op. 41.

[3]) Chopin sam nie ufał poprawności swoich rękopisów. Posyłając Fontanie dwa Nokturny swoje do przepisania, przestrzega go w liście (z listopada 1841): „Może tam jeszcze bemolów albo krzyżyków brak".

Chopina; warjanty według rękopisów można podać dodatkowo jako interesujący materjał.

Jeszcze jedną wątpliwość nasuwają uwagi autora omawianego studjum. Oto na str. 125 czytamy wiadomość, że Ganche utworzył „rodzaj areopagu“, złożonego z teoretyków, pianistów i kompozytorów, których zdania zasięgał, aby „w wypadkach szczególnie trudnych“ móc powziąć decyzję dość pewnie umotywowaną. Niektóre dyskusje tej rady przybocznej i argumenty poszczególnych jej członków przytacza Ganche odnośnie do kilku omawianych szczegółów wydania oksfordzkiego, np. względem wspomnianego powyżej *c* w Mazurku e-moll. Zdaje się z tego wynikać, że dyskusje miały na celu rozstrzyganie kwestji, czy w danym wypadku należy zachować wersję wydania oryginalnego, czy też zastąpić ją inną, „poprawną“. Wolno też przypuścić, że w niektórych wypadkach „areopag“ wypowiedział się rzeczywiście za zmianą tekstu oryginalnego. Obudza to jednak pewne wątpliwości co do absolutnej zgodności, jaką wydanie oksfordzkie ma reprezentować z oryginalnem wydaniem.

Ostatnie rozdziały książki Ganche'a zawierają piękne, okolicznościowe przemówienia autora, które rozprowadzają myśli w poprzednich studjach już wyrażone, następnie dwa znane „manifesty do narodu polskiego“ w sprawie sprowadzenia prochów Chopina na Wawel, hymn na cześć Chopina, wygłoszony na jednym z chopinowskich obchodów, a wreszcie obfitą bibljografję chopinowską, głównie z ostatnich kilkunastu lat.

Książka, która odznacza się niepośledniemi zaletami literackiemi, znajdzie z pewnością równie sympatyczne przyjęcie, jak poprzednio poświęcone naszemu nieśmiertelnemu Mistrzowi dzieła wielce zasłużonego prezydenta Towarzystwa im. Fryderyka Chopina w Paryżu, i jak tamte przyczyni się niemało do szerzenia kultu Chopina i głębszego zrozumienia jego muzyki, wśród cudzoziemców zwłaszcza.

MACHABEY A.: Histoire et évolution des formules musicales du Ier au XV-e siècle de l'ere chrétienne. Paris, Payot 1928. 8⁰, 279 str.

Wszystko to, co dotychczas napisano w zakresie muzyki średniowiecznej wartościowego, jest nielicznem wobec rozmiarów i znaczenia, jakie posiada średniowiecze. Prace te, biorąc rzecz ogólnie, są dwojakiego rodzaju: jedne stawiają sobie za zadanie dać ogólny pogląd na zjawiska muzyczne, nie wchodząc w szczegóły, lecz rozbudowując mniej lub więcej znany obraz i postępując wyłącznie historycznie i opisowo; drugie zaś zajmują się szczególną kwestją, jakimś ściśle określonym problematem, nie uwzględniając ogólnego rozwoju. W ten sposób badanie muzyki średniowiecznej nie postępuje dość szybko naprzód. Jak wielka istnieje różnica w poglądach na muzykę średniowiecza nawet u współczesnych badaczy, jest rzeczą znaną. W tym stanie rzeczy mogą przynieść poprawę tylko takie prace, których autorowie nie cofają się przed pełną trudów i mozołów i wymagającą wiele czasu drogą badania zjawisk muzycznych średniowiecza w ich zbiorowości, t. j. bez ograniczenia materjału pod względem czasowym, miejscowym czy jakimkolwiek innym, a więc o ile możności ujmując je od czynników, które je tworzą i warunkują, poprzez dalszy rozwój aż do pewnego punktu, objaśniając je i uzasadniając.

Praca Machabey'a wybrała właśnie tę ostatnią drogę i, można to odrazu powiedzieć, osiągnęła piękne rezultaty. Zamiary autora są wyrażone na 1 str.: „nous avons tenté, dans cette étude, de rechercher a travers les traités, et surtout a travers les documents musicaux, comment se sont dégagés progressivement les dessins caractéristiques, stylisés, qui sont a la base de tout édifice polyphonique — instrumental ou vocal". Obszerne wyjaśnienie wszystkich wyników i wniosków, do jakich M. dochodzi, musiałoby wobec bardzo bogatego materjału doprowadzić zbyt daleko, może nawet do osobnej rozprawy. Dlatego ograniczymy się do kilku punktów ogólniejszego znaczenia.

Należy z uznaniem wyrazić się o sposobie, w jaki M. traktuje materjał i w jaki uzyskuje wyniki. Gdy historyczne we właściwym sensie przedstawienie zjawiska ogranicza się do danego materjału i na jego podstawie buduje swe badania, muszą badania historyczno-rozwojowe obok danych wprowadzić jeszcze niewiadome, aby z ich mocą usiłować otrzymać faktyczne stawanie się czasów dawnych. Pierwsza metoda nie przekracza wzgl. nie powinna przekraczać nigdy obrębu rzeczy dokumentarycznie udowodnionych; drugiej dopiero przypada zadanie najtrudniejsze, bo badanie wymagające wiedzy ogólniejszej w najróżniejszych kierunkach, oparte o zdolność wczucia się w epoki minione, a bliskie nieraz niebezpieczeństwu pójścia za daleko lub dania przewagi kombinacji, następnie zdawanie sobie sprawy z tego, że nie można zachowanych zabytków uznawać bez reszty za rzeczywisty obraz swego czasu, lecz dopiero stwierdzić, czy one nie są tylko częścią lub cząstką ogólnego obrazu, czy do rekonstrukcji dawnych faz kultury nie należy przybrać jeszcze innych składników, z których to czasów nie posiadamy wprawdzie żadnych zabytków, ale których musimy się domyśleć w wyniku szczegółowych dociekań. Tylko taka metoda może mieć znaczenie dla badań historyczno-rozwojowych.

Metodą tą posługiwał się autor omawianej pracy przy analizowaniu, grupowaniu i opanowywaniu materjału, niekiedy jednak z niezupełną konsekwencją w formułowaniu wyników. Gdy np. twierdzi na str. 267: „on voit qu'il n'est pas besoin de sortir de la région parisienne et des territoires situés au Nord de la Seine pour suivre pas a pas la formation de notre tonalité et des formules qui l'expériment", to zapytajmy wobec tego, gdzie znajdzie się Anglja, (Włochy?), Niemcy, Hiszpanja, z których życia muzycznego znane są wprawdzie tylko nieznaczne resztki, ale już one każą uznawać twierdzenie autora za ryzykowne. — Kwestja, w jakiej mierze katolicki śpiew kościelny w muzycznym względzie pochodzi i podlega wpływowi synagogalnego śpiewu, nie jest całkowicie sama w sobie uzasadniona, na co autor powinien był dzięki swej obszernej wiedzy zwrócić baczniejszą uwagę. Przy tem stawianiu kwestji zwykło się przyjmować jako przesłankę, że istniała specyficznie żydowska muzyka, na co niema jednak żadnego dowodu. Wystarczy wskazać na jeden (wśród wielu) szczegół: praktyka wykonawcza i zasób instrumentów nie wyróżniały się zupełnie w stosunku do tejże praktyki i tychże instrumentów wśród ludów śródziemnomorskich, przeciwnie nawet, spotykamy dowody przystosowania się i przejęcia od sąsiednich ludów kulturalnych. Bliższem jest przyjęcie, że nie istniała żadna samodzielna muzyka synagogalna. Badanie naukowe nie ma za zadanie zbadać, co było żydowskiem, lecz co było śródziemnomorskiem, jakie zachodnio-azjatyckie, a jakie grecko-rzymskie elementy miały decydujące znaczenie w muzyce

starożytnej w początkach chrześcijaństwa oraz czy i które z nich przyjął śpiew kościelny. — Co do wykonywania tańców w kościołach (str. 26), to należałoby uwzględnić pracę Ant. Binterim „De Saltatoria, quae Epternaci quotannis celebratur“ (Düsseldorf 1848) jako zbijającą twierdzenie, że ten zwyczaj trwał do wieków średnich. — Przy rozpatrywaniach postanowień soborów należałoby zwrócić na to uwagę, że: 1. można je znaleźć we wszystkich krajach, 2. że z biegiem czasu zamieniły się tylko na formuły i dlatego straciły swą wartość i jednoznaczność. — Wywody dotyczące antyfony „O beatum“, która jest pochodzenia gallikańskiego i miała powstać w 6—7 wieku, a której melodja znajduje się w paryskiej Bibl. Nat. Ms. lat. 14816 (str. 291) w przekazaniu z 13 wieku, to nie skłaniają mnie do przyłączenia się do nich. Twierdzenie bowiem, że mimo zmian zachował się zasadniczy schemat tej melodji w tej zachowanej postaci, że następnie istniało w gallikańskim śpiewie silne podkreślenie podstawy na *C* nie rozwiązuje problematu, j a k chorał ten był wykonywany, jakie zasady estetyczne były przytem przestrzegane i czy śpiew gallikański, tak samo jak rzymski, przebył przemiany. Istnieje przecież obecnie skłonność do poglądu, według którego pierwotnie nie istniała tonowa stylizacja, lecz melodyka linijna, w której chodziło tylko o relatywny ruch, co znajduje swe wyjaśnienie przekonywujące w neumach i ich użyciu, i że dopiero zczasem dokonała się stylizacja tonowa. Żeby zaś gallikański śpiew już w 6 i 7 wieku miał w przeciwieństwie do rzymskiego znaleźć się na tym stopniu rozwoju, na to niema żadnych dowodów. Błędnem jest uznanie zakończeń dystynkcyjnych na *f*, *c* (d) w doryckiej melodji za coś niezwykłego i specyficznie gallickiego. Następnie przypuszczenie, że końcowy człon antyfony „pourrait avoir subi des modifications dans le sens grégorien“ może być rozszerzony na całość tejże. Ponieważ autor zwraca swą uwagę przedewszystkiem na tonację, co należy przyjąć z uznaniem, przeto znaleźć się może łatwo w niebezpieczeństwie przyjęcia pewnej tonacji tam, gdzie zapewne nie można jej uznać. Różnica pomiędzy śpiewami, o której wspominają źródła kronikarskie, niezawsze musi mieć swe źródło w tonacji. — Na str. 48 przeciwstawia autor „le chant collectif“ Francuzów śpiewowi „a la coutume romaine“. Ale ta różnica nie wynika z różnic w charakterze narodów, lecz leży w różnym stanie r o z w o j u. Znajomość pracy H. Naumanna pt. „Primitive Gemeinschaftskultur“ (Jena 1921) byłaby zapobiegła temu błędowi. Że „les Greces... ne chantaient en masse“, to zgadza się z czasami hellenistycznemi, ale nie z czasami rozkwitu greckiej kultury, gdy śpiew chóralny panował we wszystkich warstwach ludności, gdy chóralny śpiew przydzielał rolę określoną młodym i starym, mężczyznom i kobietom, gdy każdy rytuał, każde święto było obchodzone z udziałem śpiewu chóralnego. Przyjęcie mylnej przesłanki wywołuje u autora błędne wnioski, polegające na tem, że wiąże je autor z powstaniem wielogłosowości: „la polyphonie résulte o b l i g a t o i r e m e n t du chant collectif“ (str. 52). Gdyby ta teza była słuszna, to wielogłosowość musiałaby była panować w całym świecie, gdyż, jak to wykazał trafnie wyżej cytowany Naumann, kultura pierwotna była kulturą wspólnoty, a więc i na tym stopniu kultury panował „chant collectif“.

Przejdźmy do sprawy pochodzenia pentatoniki (str. 63). Oryginalnem jest wyprowadzenie pentatoniki z śpiewania w kwartach i kwintach, ale nic ponadto. Gdyż, jak już powiedzieliśmy, 1. „chant collectif“ istnieje czy istniał wszędzie, bez konieczności zpowodowania powstania wielogłosu, 2. prze-

słanka, że Celtowie uprawiali taki śpiew w paralelach, ma równie wiele za sobą, jak przeciw sobie; 3. nawet gdybyśmy uznali za słuszne twierdzenie, że lud ten posługiwał się wielogłosowością, to uznamy twierdzenie, iż unikanie tritonu jest właściwe muzyce ludowej, za bardzo naciągnięte, albowieem wszędzie na Zachodzie, gdzie istnieje ludowa wielogłosowość (Alpy, Islandja), nie daje się stwierdzić unikanie tritonu; wspominają o tym „diabolus in musica" tylko teeoretycy, od nich więc należy go wywodzić i uznawać za średniowieczne wynaturzenie; 4. przedewszystkiem zaś przemawia przeciw temu fakt, że anhemitoniczna pentatonika istnieje na ziemi wszędzie, bez koniecznego towarzystwa paralelnego śpiewu, tak samo wykazują anhemitoniczną pentatonikę śpiewy dziecięce, które przecież nie przechodzą stadjum wielogłosowości (!).

Żałować należy, że przy omawianiu kompozycyj wielogłosowych z wczesnego średniowiecza nie wyzyskał autor dość wydatnie rękopisów szkoły Notre Dame. Tu właśnie byłby autor znalazł wiele bardzo ważnego materjału, a swego twierdzenia, że „l'accord parfait comme conclusion est exceptionel" (str. 181) nie byłby w tej formie wypowiedział. — Nie sądzę również, że różnica między muzyką religijną a świecką była wówczas tak znaczna, jak to autor przyjmuje (n. p. str. 147). W każdym razie przez świecką nie należy rozumieć muzyki ludowej, lecz muzykę stanów oświeconych. „Jongleurs" i t. p. wprawdzie należeli do pionierów muzyki świeckiej w jej całej postaci, i to bez społecznego oddzielenia, ale, jak nas uczy historja kultury, takie właśnie sfery, zajmujące pośrednie miejsce między oświeconymi a nieoświeconymi, są w swem dążeniu do osiągnięcia wyższych szczebli społecznych, zawsze skłonne do zarzucenia ludowości i przyswojenia sobie tego wszystkiego, co pochodzi „z góry". A ponieważ w wiekach średnich, jak wiadomo, całe oświecenie było kościelne, a muzyka stanów oświeconych była odżywiana przez muzykę kościelną, przeto łatwo sobie wyobrazić, że muzyka „wędrownych muzyków" przedstawiała się jako konglomerat czynników rodzimych i kościelnych. Lepiej będzie, jeśli się przyjmie zasadniczą różnicę między muzyką kościelną i świecką sfer oświeconych z jednej strony, a muzyką ludową z drugiej strony.

Dziwne wrażenie sprawia to, że autor, któremu należy przyznać wielką znajomość literatury przedmiotu, zadowolnił się I wydaniem „Einführung in die Gregorianischen Melodien" P. Wagnera, że nie uwzględnił tak zasadnicze znaczenie mających prac F. Ludwiga i „Tonalitätsstudien" H. Riemanna. Stwierdzam również brak omówienia przynajmniej w ogólnym zarysie sprawy wpływu arabskiego na rozwój muzyki w wiekach średnich. Wreszcie teorja Burdacha o kulturze trubadurów jest tak przekonywująca, że pominięcie jej należy uznać za brak. Również wyjście poza Francję w rozważaniach autora i uwzględnienie zjawisk muzycznych całej ziemi byłoby bardzo pożądane (jak to uczynił n. p. G. Schünemann w „Archiv für Musikwissenschaft", II).

Powyższe uwagi nie zmierzają bynajmniej do uznania tej pracy za niewystarczającą. Niejedno możnaby inaczej objaśnić, w innej ukazać perspektywie, jednakże musi się stwierdzić, że autor doszedł do bardzo wielu pozytywnych wyników, n. p. do podkreślenia wpływów muzyki ludowej na rozwój muzyki wogóle, do stwierdzenia, że chorał gregorjański w późniejszych stuleciach stał pod silnym wpływem muzyki ludowej, cenne jest statystyczne wykazanie zjawisk tonalności dur i moll już w najwcześniejszych utworach

średniowiecznych, albo rozpoznanie faktu, że „il est donc permis dire le Moyen Age musical s'arrête à cette date (1450), à peu près en même temps que le Moyen Age historique“ (str. 269). Omawiana praca jest bardzo wartościowem wzbogaceniem studjów muzykologicznych nad muzyką średniowieczną i może być polecona każdemu badaczowi muzyki.

Dr. Juljan Pulikowski (Warszawa).

GENNRICH FRIEDRICH. Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes, Halle 1932, str. XIII + 288 + 1 tabela, 8⁰.

Już z końcem XI wieku występująca na widownię historyczną świecka pieśń, zdołała w przeciągu XII i XIII wieku dojść do wspaniałego rozkwitu, i stworzyć nadzwyczaj bogate pod względem swego zróżnicowania formy, których zasady strukturalne nie tylko stały się podstawą dla poczynań konstruktywnych następnych wieków, ale dzisiaj jeszcze budzą podziw swą nadzwyczajną pomysłowością i logiką konstruktywną. Nic więc dziwnego, że wytwory te budziły wielkie zainteresowanie w kołach naukowych, tak, że począwszy od pierwszej połowy XIX wieku do dzisiejszego dnia, powstała bogata literatura odnosząca się do tego działu. Kwestje rozpatrywano z różnych stron, przyczem główną uwagę zwracano przeważnie na budowę samego tekstu słownego, z większem lub mniejszem pominięciem strony muzycznej, wobec czego zagadnienia były często wyświetlane jednostronnie. A ze względu na to, że średniowieczna poezja, z małemi wyjątkami, jest integralnie związana z muzyką, należało uwzględnić równocześnie te dwa czynniki, bo tylko w ten sposób można dość do zadowalniających i prawdziwie wartosciowych rezultatów. Dlatego też współpraca filologji z muzykologją stała się w tej dziedzinie koniecznością. I oto mamy przed sobą pracę zasłużonego już badacza na polu pieśni średniowiecznej, odpowiadającą właśnie temu wymaganiu, pracę, której realizacja kosztowała niemało trudu. Wystarczy zdać sobie sprawę, że autor musiał stworzyć sobie własną metodę, któraby uwzględniała zarówno stronę muzyczną, jak i budowę poetycką tekstu słownego, a chcąc objąć całość zagadnienia musiał w przeważnej ilości wypadków sięgnąć do źródeł zachowanych w średniowiecznych rękopisach, z których korzystanie, ze względu na cechy paleograficzne wczesnego średniowiecza nie należy do łatwych rzeczy.

Praca rozpada się na dwie główne części: teoretyczną i praktyczną. W części teoretycznej omawia autor stan dotychczasowych badań, wskazuje na istotne cechy formy pieśni i podział strofy, na sposoby graficznego przedstawienia budowy formalnej, oraz na muzyczne podstawy średniowiecznej pieśni, przyczem jako główne źródło przyjmuje tu muzykę kościelną. Jakkolwiek ten ostatni szczegół może mieć dla kogoś charakter hipotetyczny, to jednak już praktyczna część pracy dowodzi, że autor przypisując wielkie znaczenie muzyce kościelnej, miał wszelkie podstawy ku temu, albowiem średniowieczna pieśń wykazuje pod względem swej budowy formalnej następujące typy: litanijny, rondeliczny, sekwencyjny i hymniczny, z czego trzy, t. zn. litanijny, sekwencyjny i hymniczny biorą swój początek z muzyki kościelnej, zaś tylko typ rondeliczny jest pochodzenia świeckiego. W samej dyspozycji materjału wychodzi autor ze słusznego założenia, które nakazywało wyjść od tworów najprostszych, jakim jeest właśnie typ litanijny,

i z kolei przechodzić do bardziej skomplikowanych. Takie potraktowanie sprawy jest usprawiedliwione samym tematem pracy, skoro ma ona służyć jako podręcznik do nauki form pieśni średniowiecznej, i ma być podstawą nauki formy pieśni wogóle — pomimo, że nie zawsze było tu możliwe uniknięcie pewnej rozbieżności pomiędzy zróżnicowaniem form a ich historycznem stawaniem się. Specjalnie dotyczy to głównych typów, podczas gdy wewnątrz nich starał się autor wskazać na pewne przebiegi ewolucyjne, jakie tam miały miejsce. W typie litanijnym wyróżnił autor cztery główne formy: chanson de geste, strofę laisu, rotrouenge i chanson z refrenem. Te cztery dawne formy, wychodzące od naprostszej techniki powtórzeniowej, są terenem, na którym dokonywało się narastanie refrenu, i dzięki temu tworzą podstawę dla drugiego typu, t. zn. rondelicznego, rozpadającego się na rondeau, virelai, balladę i kanon. Co się tyczy tej ostatniej formy, to autor, idąc prawdopodobnie za H. Riemannem, nie rozgranicza, niestety, rondellusa od kanonu, przyczem nie widzi istotnych różnic pomiędzy techniką wymiany głosów a imitacją. Ponadto wydaje mu się wątpliwem, żeby refreny rondowe mogły być śpiewane kanonicznie, uzasadniając to tem, że nigdzie nie spotkał się z tego rodzaju praktyką refrenową, i że paralele tercyj i sekt (?), zachodzące w znanym refrenie „Hé, Dieus! chele m'a trahi", były wówczas w muzyce francuskiej zupełnie nieznane i nie odpowiadały ówczesnym francuskim wielogłosowym zapatrywaniom, wobec czego kanoniczna koncepcja powyższego refrenu musi odpaść. W tym wypadku pozwolę sobie wskazać na swą dysertację magisterską p. t. Technika imitacyjna XIII i XIV wieku (Lwów 1931, wydana w Kwartalniku Muzycznym Nr. 19—20, Warszawa 1933), gdzie wykazałem, że obok „Hé, Dieus! chele m'a trahi" spotykamy w tym czasie i inne ronda o strukturze kanonicznej. Pozatem skonstatowanie we wspomnianym utworze paralel sekst, musimy uważać za zwykłe przeoczenie, gdyż one tam wogóle nie zachodzą. Obok tego należy pamiętać, że paralele tercyj, jakkolwiek rzadko spotykane, były w muzyce francuskiej, począwszy od quadruplów Perotina, w użyciu. Najbardziej interesujące i wartościowe, są rozważania autora, dotyczące typu sekwencyjnego. Wyjaśnił tu bowiem autor genezę sekwencji, odrzucając dawniejsze hipotezy o bizantyńskiem pochodzeniu struktury sekwencyjnej. I słusznie; bo pocóż sięgać aż tak daleko, skoro sama muzyka zachodnio-europejska stworzyła podstawy, z których mogła się rozwinąć ta wspaniała forma. Autor zwrócił się do najbardziej właściwego źródła, do „versus alleluiaticus" i tam skonstatował koncepcje formalne, które stały się wykładnikiem strukturalnym dla budowy sekwencji. Żaden typ formalny nie wydał ze siebie takiej mnogości różnych ukształtowań, co wyżej wspomiany, jak również żaden typ nie przeszedł tak gruntownej, a z punktu widzenia historycznego zupełnie normalnej i odpowiadającej istocie rozwoju formy wogóle, przebudowy, jak on właśnie. Widzimy, jak najpierwej z prażródła tego typu, t. zn. z „versus alleluiaticus", wyłaniają się dwie formy, sekwencja i lai, które następnie dążą w kierunku daleko idącej swej rozbudowy w postaci sekwencji o podwójnem uszeregowaniu i spotęgowanego lai, jak powstają dalsze jego odnogi: estampes, nota i zwrotkowa lai, i jak wkońcu następuje rozkład tego typu w formach zredukowanej zwrotkowej lai i jej wycięciach. Przy omawianiu ostatniego typu, hymnicznego, zajął się autor hymnem,

versus-em, kanconą i kanconą kołową. Praca jako całość ma charakter analityczny, a wartość jej podnosi wielka ilość przykładów nutowych, opublikowanych przeważnie poraz pierwszy. *Mgr. Józef M. Chomiński (Lwów).*

VON DER NULL EDWIN, Die Entwicklung der modernen Harmonik, Halle 1931, str. 110, 8⁰ (dysertacja).

W dotychczasowych pracach, zajmujących się nową harmoniką, ograniczano się przeważnie do systematycznego wytłumaczenia tego, co w nowej harmonice da się wyjaśnić na podstawie klasycznego systemu harmonicznego, przyczem nie zbaczając z drogi czysto formalnego kategoryzowania zjawisk harmonicznych, nie stawiano sobie za wyłączny cel chronologicznego szeregowania tychże zjawisk. Niniejsza praca jest więc próbą przedstawienia rozwoju nowej harmoniki. Z tego też powodu musiał autor dokładnie ograniczyć okres czasowy, który stanowi przedmiot jego rozpatrywań. Autor zajął się okresem od roku 1890 do 1910. Z historycznego punktu widzenia data „1910", posiada rzeczywiście zasadnicze znaczenie, ponieważ koło niej grupują się ważne przemiany, jakie dokonały się na polu harmoniki: w roku 1908 powstają Bagatellen op. 6 Bartoka, w r. 1910 Drei Klavierstücke op. 11 Schönberga, w r. 1911 „Petruszka" Strawińskiego. Na tych utworach zakończył autor swe rozpatrywania. Historycznie jest to zupełnie uzasadnione. Jednak skoro przyjmiemy rok 1910 jako początek nowego pojmowania harmonicznego, zauważamy, że sam tytuł pracy nie zupełnie odpowiada jej treści, gdyż o nowej harmonice („moderne Harm."), można dziś dopiero mówić właśnie od tego czasu. Ponadto, ze względów metodycznych, powinien był autor posunąć się w swych rozpatrywaniach jeszcze dalej, by nawiązać do dalszego rozwoju, co więcej, by skontrolować, czy sposób rozpatrywania, jaki nie budził większych wątpliwości dla odnośnego okresu, może mieć rację bytu także i dla następnej przestrzeni rozwojowej, będącej — jak wiadomo — przedłużeniem i rozbudowaniem stanu harmoniki, który zaistniał około roku 1910. I właśnie tu jest słaba strona pracy, o czem się jeszcze przekonamy w dalszym toku niniejszego sprawozdania.

Cały materjał do roku 1910, podzielił autor na dwie główne części: na rozwój muzyki niemieckiej i francusko-rosyjskiej. O ile weźmiemy pod uwagę najgłówniejsze fazy rozwojowe harmoniki, to istotnie podział taki jest usprawiedliwiony, jakkolwiek nie można zaprzeczyć, że i inne narodowości również brały udział w rozbudowie harmoniki w tym okresie. Tego rodzaju rozczłonkowanie wychodzi jasno na jaw, gdy zwrócimy uwagę na melodykę. W Niemczech, przez odwrócenie się od muzyki ludowej, nastąpiło schromatyzowanie linji melodycznej, co w twórczości R. Straussa i M. Regera dochodzi do szczytu. We Francji i Rosji czerpano wówczas bardzo hojnie ze skarbnicy muzyki ludowej, zasilając w ten sposób melodyczną inwencję kompozytorów. Bardzo trafnie zwrócił autor uwagę na znaczenie, jakie posiadała muzyka ludowa w obydwóch wspomnianych państwach. We Francji była ona jedynie „interesującym kolorytem", wobec czego czerpano z różnych źródeł, nie tylko francuskich. W Rosji zaś zwrócono się wyłącznie do ludowej muzyki rosyjskiej, która stała się podstawą pod rozbudowę muzyki artystycznej, albowiem z niej wyrosła tam muzyka artystyczna. Powyższy pogląd, dotyczący wyłączności muzyki rosyjskiej, posiada wielką dozę słuszności; jednakże chcąc uwzględnić i pewne odchylenia pod tym względem, należa-

łoby skorygować w sensie ludowej muzyki terytorjum Rosji. Muzyka niemiecka, nawiązując do zdobyczy szkoły nowoniemieckiej z Lisztem i Wagnerem na czele, staje się terenem, gdzie przez skostnienie alterowanych tonów, tracą już one swe znaczenie jako nut prowadzących, i tem samem tworzą podstawę do czysto dźwiękowego pojmowania zjawisk harmonicznych, co wywarło swe piętno zarówno na ówczesnej tonalności, jak również przyczyniło się do zmiany w odczuwaniu wzajemnego ustosunkowania się konsonansu i dyssonansu. Podczas gdy w stosunku do tonalności, rozwój harmoniki poszedł w kierunku destruktywnym, t. zn. w kierunku przełamywania więzów tonalności dur-moll, to granica odczuwalności konsonansowej zaczęła się rychło powiększać. Podkreślamy: „granica odczuwalności konsonansowej", a nie konsonanu akustycznego, ponieważ już w epoce neoromantycznej, granica pomiędzy konsonansem i dyssonansem akustycznym a muzycznym, została już w znaczny sposób zarysowana. Ten stan znajduje swe potwierdzenie w teoretycznych dociekaniach Stumpfa, Polaka, Ziehna, Mayerhofera i Capellena. Do owej stabilizacji chromatycznie zmienianych tonów, która stała się niebawem zaprzeczeniem ich siły ruchowej, a przygotowanej przez odmienną klasycznemu ujmowaniu traktowanie septymy i nony, dochodzi jeszcze dodawanie do gotowych już tworów harmonicznych, interwałów sekundy i kwinty, jako wartości czysto dźwiękowych. Obok tego i muzyka całotonowa przyczyniła się do niwelacji dawnego systemu tonalnego, a na polu harmoniki, chociaż wniosła krótkotrwałe wartości, to ze stanowiska jej historji jest godną uwagi, ponieważ reprezentuje jedno z ogniw rozwoju. Ponadto, rozbudowanie harmoniki szło w kierunku mieszania się składników trójdźwięków durowych i mollowych, pozostających względem siebie w stosunku paraleli, lub opartych o jedną podstawę, jak również przez wzajemne oddziaływanie na siebie różnych tonacyj oraz chromatyczne przesunięcia. Początkowo proces ten odbywający się na postawie sukcesywnych następstw, zwolna wchodzi na drogę symultatywnych skojarzeń, co doprowadziło wkońcu do bitonalności. W procesie tym wyróżnia autor bitonalność sukcesywną, jako następstwo dwóch różnych tonacyj. W tym względzie można by się nie zgodzić z poglądem autora, gdyż — pomijając to, że przykładów na tego rodzaju bitonalność można dostarczyć z wcześniejszego okresu — istotą bitonalności jest równoczesność w zestawieniu dwóch różnych tonacyj. U autora termin „bitonalność" ma wogóle za szerokie znaczenie. Niekiedy w wypadkach, gdzie składniki tylko jednego akordu mogą być odniesione do różnych tonacyj, przyjmuje autor skojarzenie bitonalne. Sądzę, że nawet przy najbardziej selektywnej zdolności słuchowej, nikt nie jest w stanie wyłowić w takich wypadkach składników, należących do różnych tonacyj, ponieważ skojarzenia. następujące po takim akordzie, stoją na przeszkodzie takiemu ujmowaniu i odczuwaniu. Zdobycze harmoniczne muzyki francuskiej okresu, poprzedzającego wystąpienie Debussy'ego, w porównaniu ze współczesną jej muzyką niemiecką, przedstawiają się dość skromnie. Dopiero zasadniczą zmianę w tym kierunku przynosi twórczość Debussy'ego, dzięki której wydostaje się muzyka francuska ze stagnacji harmonicznej na przodujące miejsce. I u Debussy'ego, na którego harmonikę w decydujący sposób wpłynął Mussorgski, widzimy to samo dążenie, jakie daje się zauważyć w muzyce niemieckiej, a mianowicie, dążenie w kierunku niwelacji dawnych pojęć harmonicznych, jakkolwiek stylistycznie oba te kierunki wykazują daleko idące różnice. Przez stwierdzenie dwóch procesów ewolucyjnych, biegną-

cych prawie równocześnie obok siebie, jednego, pod postacią zatrzymywania nut opóźnionych, oraz usamodzielnienia interwałów septymy i nony, co pozwala wprawdzie na operowanie dawnemi pojęciami harmonicznemi, jednak równocześnie jest terenem, na którem dawne koncepcje harmoniczne nabierają odmiennego znaczenia, — oraz drugiego, którego najwybitniejszym objawem jest paralelna akordyka, stojąca już na podłożu wyłącznych barwnodźwiękowych harmonicznych założeń — rozszerzył autor pogląd Kurtha na harmonikę Debussy'ego.

Podczas gdy okres od r. 1890 do 1910 był czasem, gdzie wszystkie dążenia zbiegały się w jednym punkcie, t. zn. w punkcie destrukcji dawnego systemu tonalnego, to około r. 1910 powstają utwory, które zapoczątkowały nową tonalność, dążącą do centralizacji materjału tonowego. Dla autora Bagatellen Bartóka, Drei Klavierstücke Schönberga i „Petruszka" Strawinskiego, pomimo, że zdaje sobie sprawę z personalnych różnic stylistycznych — opierają się w swych podstawowych, czysto tonalnych (w nowem znaczeniu) założeniach, na jednakowej podstawie. Co do Bartóka i Strawińskiego, to musimy z całą stanowczością podkreślić, że autor ma rację. Schönberg zaś — to inny świat. Wprawdzie nie można zaprzeczyć, że już w op. 11 nastąpiła u niego pewna centralizacja, jednak nie popełnimy błędu, gdy powiemy, że w tych krótkich utworach Schönberg stylistycznie jeszcze nie jest „gotów", a dopiero jest na drodze do swego stylu. Głównym błędem, jaki popełnił autor w końcowych swych rozpatrywaniach, to ograniczenie się tylko do tych trzech utworów, wskutek czego stracił możność szerszego poglądu na zdobycze harmoniczne muzyki nowoczesnej. Przedewszystkiem trzeba zdać sobie sprawę, z jakich założeń wychodzą koncepcje harmoniczne wspomnianych kompozytorów. Bartók — to homofonista, harmonik czystej krwi, podczas gdy u Schönberga, harmoniczna struktura jest wtórnem zjawiskiem linearnych poczynań. Ponadto, o ile chodzi o ewolucję, jaka dokonała się w kierunku centralizacji, to i pod tym względem zachodzą tu wielkie różnice. U Bartóka widoczne jest ograniczenie materjału tonowego, będącego podstawą nowej tonalności, u Schönberga zaś rozszerzenie aż do możliwych granic, przez wciągnięcie w obręb jego twórczych poczynań 12 półtonów wewnątrz oktawy. A przecież nikt nie może zaprzeczyć, że postać zasadnicza techniki dwunastotonowej jest rzeczywiście wspaniałym wyrazem centralizacji, który zajął miejsce dawnej toniki. Stąd więc różne nastawienia obydwóch kompozytorów wobec nowej — „rozszerzonej" — tonalności. Gdy u Bartóka jest możliwa — powtarzam „możliwa", a nie konieczna — jeszcze interpretacja w sensie dawnych pojęć harmonicznych, skoro przyjmiemy dla jego założeń tonalnych zmieszania się różnych trybów jednakowej podstawy, to muzyka Schönberga, począwszy od op. 11, wyklucza tego rodzaju ujmowanie, ponieważ nie jest ono usprawiedliwione ani dalszym rozwojem techniki kompozytorskiej tego twórcy, ani samem odczuwaniem jego dzieł. A cóż dopiero mówić o dopatrywaniu się tam stosunków funkcyjnych, jak to czyni autor?!

Mgr. Józef M. Chomiński (Lwów).

GRABNER HERMANN: Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes. Stuttgart 1930. Ernst Klett Verlag. 8⁰, 187 str.

Wiek 20 oznacza wspaniały triumf linji, zwycięstwo melodji, którą przytłaczał w 19 w. dźwięk, doprowadzony do najbardziej wyrafinowanych

możliwości harmonicznych i instrumentacyjnych. Wydaje się, jakby prawdziwe poznanie, zgłębienie istoty polifonji stało się dopiero po upadku romantyki możliwe (mimo renesansu Bacha u Mendelssohna, może nawet mimo Regera, którego twórczość tworzy jeden z głównych pomostów między 19 a 20 w.). Dopiero teraz dokona E. Kurth wielkiego czynu, jakim są „Grundlagen des linearen Kontrapunkts", dzieło naukowe, jednocześnie pulsujące żywą muzyką w analizie. Prędzej, czy później musiało dzieło Kurtha wydać owoce na terenie pedagogiki; wykazał wszak Kurth, jak mało wspólnego ma tradycyjna nauka kontrapunktu z polifonją.

Podręcznik Grabnera przemienia teoretyczne poznanie Kurtha w praktykę pedagogiczną. Grabner odrzuca przedewszystkiem martwe recepty tradycyjne, a opiera się na najcenniejszych dziełach literatury. Wzory mistrzów (od Dufay'a aż do czasów najnowszych), których znał uczeń dotąd zazwyczaj ledwie z nazwiska, są główną podstawą, czyniąc (wreszcie!) naukę kontrapunktu żywą, nie abstrakcyjną.

Grabner rozpoczyna od komponowania melodji jednogłosowej, opierając się na nieobciążonej funkcjami harmonicznemi linji Dufay'a. Idąc za Kurthem, odrzuca autor cantus firmus, stawiając na jego miejsce z a s a d ę i m i t a c j i, rozwija ona linearny zmysł przyszłego kompozytora bezsprzecznie lepiej, niż wertykalne w istocie, jak trafnie zauważył Kurth, uzgadnianie każdego tonu kontrapunktu z każdym tonem cantus firmi; zadanie kontrapunktyczne ma być u Grabnera w całości dziełem ucznia. Od Riemanna przejęta jest zasada s u k c e s y w n e g o d o d a w a n i a g ł o s ó w, (wolna od Riemanowskiego obciążenia funkcjami).

W szczegółach odstępuje Grabner tu i ówdzie od wskazań Kurtha, wynikających z krytyki tradycyjnej nauki kontrapunktu („Grundlagen des linearen Kontrapunkts", zwłaszcza 2. rozdział). Z sięgnięcia do Niederlandczyków wynika więc słuszne zachowanie tonacyj kościelnych, (które Kurth chce w nauce odrzucić). Podobnie, w przeciwieństwie do Kurtha, który żąda rozpoczęcia nauki polifonją instrumentalną, jako „bardziej niezależną od akordu, niż wokalna", stanowi dla Grabnera słuszny punkt wyjścia faktura wokalna, wzorowana na mistrzach epoki a cappella. Grabner pragnie połączyć teoretyczną stronę nauki z praktycznem muzykowaniem: uczeń i nauczyciel wspólnie śpiewają, aktywnie reprodukują dzieła 16—18 w., przeżywając napięcia polifonji najbardziej bezpośrednio w muzyce wokalnej. Dopiero potem przechodzi uczeń do polifonji instrumentalnej. Trudno Grabnerowi również zrezygnować w praktyce z podziału na „gatunki", (jak chce Kurth), nie opiera ich jednak na danym c. f. Autor przełożył tylko izometrję głosów („1 gatunek") trafnie na koniec: stworzenie płynnej linji jest tu trudniejsze, niż w mniejszych wartościach rytmicznych kontrapunktu.

Mimo wskazanych różnic jest Kurth duchowym ojcem tego podręcznika. Cała książka dąży do połączenia momentów przeżycia artystycznego z nauką rzemiosła. Idąc drogą Kurtha potrafił Grabner skierować uwagę ucznia równocześnie na techniczną i artystyczną stronę dzieła muzycznego.

Wobec współczesnych prądów twórczości, wobec nowych kierunków pedagogicznych musiał się taki podręcznik ukazać. Zastosowanie jego w praktyce wyobrażam sobie jednak w ten sposób, że nauczyciel wprowadzi zależnie od warunków ucznia warjanty. Bezradna w braku kontaktu z żywem dziełem nauka kontrapunktu otrzymała wreszcie przewodnika.

Dr. Jerzy Freiheiter (Lwów).

MUTHESIUS EHRENFRIED: Logik der Polyphonie. Beiträge zu einer philosophischen Musiktheorie. Berlin 1934, Junker u. Dünnhaupt. 8°, 137 str.

Już sam tytuł, wiele zapowiadający, a odnoszący się do niezmiernie ważnego tematu, wzbudza wielkie zainteresowanie. Wszak filozofja muzyki jest dotychczas działem wiedzy traktowanym po macoszemu; nie tylko bowiem ukazało się mało prac z tej dziedziny, ale brak tych prac wywołał jeszcze inne ujemne skutki, te mianowicie, że szerokie koła wogóle nie wiedzą, co to jest właściwie filozofja muzyki, co więcej, nie brak nawet muzykologów, którzy pragną uchodzić za poważnych, którzy jednak nie umieją odróżnić filozofji muzyki od estetyki muzyki, od psychologji muzyki i t. p. Każda zatem praca z zakresu filozofji muzyki jest pożądana (o ile jest wartościowa), podwójnie zaś pożądana, gdy przedmiotem jej badania jest tak ważna kwestja, jak „logika polifonji".

Książka Muthesiusa posiada „wstęp" i rozdziały zatytułowane: „Musikalische Phänomäne", Harmonische Bedeutungssphäre", „Melodische Bedeutungssphäre", wreszcie „Polyphonie", która rozpoczyna się od str. 80. Jak widzimy, właściwy temat poprzedza obszerne wprowadzenie. Autor pragnie zajmować się w swej „wyłącznie filozoficznej pracy" tylko polifonją Bacha, ponieważ w niej widzi istotę polifonji objawioną w najczystszej formie (str. 88). Przez „polifonję" rozumie autor „całkowite duchowe przeniknięcie wszelkiego czynnika dźwiękowego", „wie sich diese dialektische Einheit von Klang und Geist in der Polyphonie als spezifische Form der Beziehung von Melodik und Harmonik darstellt" (str. 2). Na str. 10 czytamy: „Aufgabe einer Logik der Polyphonie wird es sein, das polyphone Phänomen als einen spezifischen Seinsbereich, als eine eigenartige Wirklichkeitsweise zu betrachten und diese Wirklichkeit hinsichtlich der Prinzipien ihrer Gesetzlichkeiten sowie ihrer Beziehung, also auf ihre kategoriale Struktur hin zu untersuchen". „Trwałą przesłanką" dla autora są odnośne prace K u r t h a, z tą jednakże różnicą, że psychologicznemu dynamizmowi i witalistycznemu irracjonalizmowi Kurtha przeciwstawia się splot logicznych i psychologicznych momentów: gdy Kurth wychodzi z pierwotnych przeżyć napięcia i ruchu, a więc i praelementów amorficznego rodzaju, to autor pragnie dać obraz świata dźwiękowego jako ponadgenetycznych momentów porządku. Filozoficzną podstawę do tego daje mu wyłącznie tylko logika H e g l a, w której — powiedzmy to odrazu — poprostu się dusi. To, w każdym razie w tym wypadku nieproduktywne i do niczego nie prowadzące, zatopienie się w niej prowadzi tak daleko, że autor przemawia nawet stylem języka Hegla, nie zdołając jednak tej formy napełnić odpowiednią treścią i ożywić ją. Ponadto znajdujemy nazwiska Hönigswalda, Riemanna, Kanta, Kirscha, Wertheimera i Harburgera, to zaś ograniczenie się do nich idzie w tekście jeszcze dalej, ponieważ żaden z nich nie daje autorowi najmniejszych nawet podniet. Podziwiać można to poczucie swej ważności, które pozwala autorowi przejść do porządku nad resztą literatury i, co najważniejsze, powtarzać językiem Hegla w sposób niezdarny to, co już dawno badawczo zrobiono i znaleziono, co więcej, autor nie dochodzi nawet do tego miejsca, na którem znajdowali się inni już przed 10 lub 20 latami, a także dawniej. Bezkrwiste, filozoficznie zabarwione konstrukcje słowne, naśladujące bezsilnie djalektykę Hegla, tautologje, bombastyka językowa, wynikająca jakby z chęci słyszenia swych własnych słów: oto główne wrażenie i wynik tych „badań" autora. Nie otrzymujemy żadnych

rzeczywistych wyników poznania. Książka nie posiada nawet tej wartości, którąby wynikała z faktu wywołania sprzeciwu, a zachęcała do zajęcia odmiennego stanowiska, odmiennego ujęcia problematu. Jest beznadziejną w swej mglistości, beztreściwości i nadęciu. Można jedynie żałować, że się wogóle ukazała. Należałoby właściwie poddać każde zdanie tej książki osobnej krytyce. Jest to niemożliwe, wobec czego ograniczymy się tylko dla przykładu do pewnych kwestyj, niezawsze nawet zasadniczych.

Jeśli na str. 1 autor twierdzi, że „das Urerlebnis der polyphonen Musik ist ein ursprünglich musikalisches Bewegungserlebnis“, to zapytajmy, czy tego samego nie możemy powiedzieć o jednogłosowej i homofonicznej, a nawet „prymitywnej“ muzyce? — Przy przedstawieniu działania pełni przeżyć w polifonji (str. 5 i nast.) mija autor zupełnie pierwiastki polifonji tkwiące w psychologji ludów. Jeśli twierdzi, że „das Erleben polyphoner Musik ist entscheidend gefärbt und bestimmt durch das Bewusstsein, unter Aufgeben jeder selbstgefälligen Subjektivität sich einem objektiv musikalischen Bereich geistiger Sinnbeziehungen einzugliedern“, to poprostu narusza fundamenty polifonji i jej przeżycia. Dlaczego właśnie Niemcy tak bardzo wykształcili polifonję i dlaczego ona właśnie odpowiada tak bardzo ich istocie? Właśnie „das Aufgeben jeder selbstgefälligen Subjektivität“ (i t. d., j. w.), jest typowe dla psychiki niemieckiej, gdyż w niej leży siła i jednostronność narodowego charakteru niemieckiego. Istota polifonji Bacha, o której autor myśli ustawicznie, da się najłatwiej zrozumieć, gdy muzykę tę ujmiemy ze stanowiska psychologji w ramy ogólnej historji kultury, a poznawszy objektywnie glebę, z której wyrosła, dopiero uczynimy próbę jej filozoficznego ujęcia. Tą drogą autor nie poszedł. — Sposób, w jaki autor dokonuje rozdziału między polifonją a homofonją (str. 9) wyklucza możność umieszczenia w jego systemie techniki polifonizowania. Jeśli autor twierdzi (str. 12), że „irrational ist der Sinn-Ursprung (der Musik), weil er durch nichts vermittelt, weil er unbegründbar ist“, to zauważyć można, że ma to miejsce wtedy, gdy się operuje duchowemi bańkami mydlanemi, zamiast w takich wypadkach posłużyć się metodą psychofizjologji i biologji. Wszak na str. 13 sam autor wspomina o „splocie logicznych i psychologicznych momentów“ w tajemnicy istoty muzycznych zjawisk.. — Czytamy też o tem, że „przeżycie ruchu w melodyce“ ma „ponaddźwiękową naturę“, ale co oznacza to ostatnie, tego się nie dowiadujemy. Zastąpienie jednej niewiadomej przez drugą niewiadomą nie daje żadnego rozwiązania, jest tylko nieproduktywną zabawą. Jednym z głównych błędów pracy jest mniemanie, że dane fizjopsychologiczne, a więc „aprjoryzmy“ trudne do wyjaśnienia rozumowego, dadzą się filozoficznie zbadać i uzasadnić. Cóż jednak się w tej pracy dzieje? Nieznane nie zostaje odkrytem i wyjaśnionem, lecz tylko otrzymuje inną szatę, a raczej nawet to się nie staje, bo autor czyni kroki wstecz: zapomina prawdopodobnie, że słuch muzyczny nie jest sprawą filozoficzną, lecz fizjopsychologiczną. I tak sprawa ta w jego pracy przedstawia się ciemniej, niż nią jest w rzeczywistości. Wywody o trójdźwięku (str. 21 i nast.) są bardziej niż trywjalne i nie pozwalają nawet wyobrazić sobie jak wielką jest literatura dotycząca tej kwestji w zakresie psychologji („Gestaltqualität“). Pojęcia idei i zjawiska, przedmiotu i podmiotu bywają mieszane (str. 26). Albo gdzież mieści się zapowiadana w tytule pracy „logika“, w zdaniu: „Der Dominantvorgang ist ein spezifisch musikalisches, nicht weiter ableitbares Bewegungserlebnis, er ist insofern ein harmonisches Grundphänomen“ (str. 32). „Ogólną

teorję muzyki" traktuje autor przy każdej sposobności pogardliwie, ale my jesteśmy zdania, że jakiś podręcznik nauki harmonji, n. p. Louisa i Thuillego, daje więcej poznawczych możliwości niż górne wywody autora na str. 20—42. Niezrozumiałem wprost jest, dlaczego autor w zupełnem przeciwieństwie do rozwojowej historji muzyki „harmoniczną sferę znaczeniową" kładzie przed melodyczną. — Jedną z niewielu oaz w tej pustyni jest ustęp dotyczący różnicy między muzyczną teorją przypomnienia a teorją znaczeniową (str. 62 i nast.). — Jakież jednak błędy mieszczą się w takiem zdaniu, jak: „Die harmonische Bedeutungsfärbung ist sehr wohl denkbar ohne die melodische, die melodische aber ist notwendig an harmonischen gebunden und deshalb nicht ohne diese denkbar" (str. 101), lub: „Die harmonischen Bedeutungen sind indifferent gegen zeitliche Stellung und zeitliche Gegliederheit" (str. 116)!!! — Obok licznych powtarzań, które, sprowadzone do jednego sformułowania, zmniejszyłyby rozmiar tego „studjum" do $^1/_3$, należy wskazać na niemożliwą niemczyznę w tej pracy. Styl jej nie da się poprostu opisać. Mnóstwo w nim niejasności i takich tworów słownych, jak n. p. „Strukturiertheit" (str. 112), „Widersprüchlichkeit" (str. 123) i t. p.

Dr. Juljan Pulikowski (Warszawa).

D'INDY VINCENT: Cours de Composition musicale. Deuxième livre, seconde partie. Redigé par Auguste Serieyx (D'après les notes prises aux Classes de Composition de la Schola Cantorum en 1901—1902). Paris, Durand et Cie, 1933.

Druga część drugiego tomu kursu kompozycji muzycznej przygotowana od dawna do druku, przejrzana i aprobowana przez d'Indy'ego na parę miesięcy przed śmiercią, ukazała się wreszcie i podobnie jak poprzednie, jest zbiorem wykładów d'Indy'ego w Schola Cantorum, zredagowanym przez Augusta Serieyx. Tom ten w swej drugiej części (335 stron) obejmuje prócz wstępu sześć rozdziałów. Po wstępie, w którym ogólnie omówione są formy symfoniczne i podane również cenne wskazówki (historyczne i praktyczne), tyczące się instrumentów i instrumentacji, ponadto też dłuższe wywody poświęcone charakterystyce m o w y instrumentów (langage instrumental et langage verbal) pierwszy rozdział traktuje o koncercie i koncercie solowym, drugi zajmuje się symfonją, trzeci ma tytuł: muzyka kameralna z akompanjamentem, czwarty dotyczy kwartetu smyczkowego, piąty uwertury symfonicznej, szósty wreszcie zajmuje się poematem symfonicznym i fantazją orkiestrową. Przedmiot każdego rozdziału traktowany jest stosownie do systemu d'Indy'ego naprzód pod względem technicznym, następnie historycznym. Z dużym zmysłem syntetycznym podaje d'Indy w plastycznych skrótach przemiany form. Na specjalne podkreślenie zasługuje n. p. wyjaśnienie drogi prowadzącej do madrygału śpiewanego do koncertu lub w związku z koncertem solowym ujęcie kwestji kadencji oraz t. zw. ritornele. W części historycznej tegoż rozdziału wybitne miejsce zajmują analizy koncertów Vivaldiego, Bacha i Beethovena. Okres romantyczny jest traktowany zwięźle i przeważnie krytycznie, zresztą w myśl ideologji Scholae Cantorum, przyczem zjawiają się pewne dysproporcje, jak n. p. obu koncertom Chopina poświęcone są c z t e r y linje, ale za to analiza jedynego koncertu, jaki napisał Alexis de Castillon, uczeń Cezara Francka, zajmuje 2 s t r o n y, ustęp o Brahmsie (z nieścisłem wyliczeniem ilości koncertów fortep.) jest luźnie

włożoną notatką korekturową. — Do najlepszych należy rozdział o symfonji, specjalnie zaś symfonji Beethovena (na uwagę zasługuje techniczno-psychologiczne wyjaśnienie akordowego charakteru tematów symfonji Beethovena). Głęboko przemyślany jest ustęp dotyczący zasad stosowania pewnego przebiegu konstrukcji harmonicznej w opracowaniu tematów (n. p. w przetworzeniu allegra symf.); nie znajdzie on prawdopodobnie przyjaznego echa u współczesnych konstruktorów atonalnych. Z pomiędzy symfoników romantycznych (Spohr, Schubert, Lachner, Mendelssohn, Schumann) jedynie symfonje Schumanna poddane są obszernej analizie. Po uwagach krytycznych tyczących się instrumentacji ustęp ten kończy się zdaniem nieoczekiwanem pod piórem nieprzyjaciela zwłaszcza niemieckiego romantyzmu: „należy życzyć sobie, aby tematy Schumanna mogły służyć za model dla symfoników wszystkich czasów i wszystkich szkół"... W trakcie analizy symfonji Schumanna jest też umieszczona uwaga, którą mam dostateczne powody przyjąć z radością pod moim adresem, a która odwołuje zarzuty stawiane w poprzednim tomie Kursu kompozycji „nieuctwu Chopina", z okazji specjalnej formy allegra jego sonat. (O sprawie formy stosowanej przez Chopina we wszystkich jego sonatach — o czem miałem konferencje publiczne w Lozannie, Genewie i Paryżu — dyskutowałem niejednokrotnie z A. Serieyxem, który dał się, przynajmniej częściowo, przekonać do logicznie stosowanych koncepcyj Chopina). W rozdziale poświęconym niemieckim i rosyjskim nowszym kompozytorom symfonji cytuje d'Indy utwory Raffa, Brucknera, Rubinsteina i Brahmsa, którego symfonjom zarzuca w ustępie allegra zwanym „przetworzeniem tematów" podobny jak u Schumanna „nieporządek" (desordre) w modulacjach, w skutkach swych nużący i „psujący całość tak jak brak perspektywy psuje doskonale skądinąd malowane obrazy". Najdokładniejsze, bo kilkostronowe analizy są poświęcone symfonjom C. Francka, Saint-Saënsa, d'Indy'ego. Omówienie symfonij Czajkowskiego ze złośliwą uwagą pod adresem VI symfonji zajmuje 8 wierszy! Jest to charakterystyczny symptomat negatywnego stosunku, wprost idjosynkrazji Francuzów do twórczości tego kompozytora. W następnym rozdziale pomija d'Indy poematy symfoniczne Czajkowskiego. Co do możliwości licznych braków zastrzegają się zresztą autorowie, że nie chodzi tu o jakąś „statistique documentaire", lecz tylko o przytoczenie nazwisk i dzieł „reprezentantów specjalnych tendencyj w zakresie modyfikacji i odnawiania formy symfonicznej". — W tym samym sensie z widoczną predylekcją do muzyki francuskiej a zwłaszcza C. Francka omawiane są formy muzyki kameralnej z akompanjamentem (trio, kwartet i kwintet fortep.) oraz formy kwartetu smyczkowego. Tu siłą rzeczy punkt ciężkości spoczywa w kwartetach Beethovena, których analizy zajmują 30 stron. Wśród autorów kwartetów po Beethovenie po kilka linij poświęconych jest autorom tej miary co Schubert, Schumann, Smetana i Brahms, za to kwartet Griega jest analizowany obszernie (półtora strony), a równocześnie krytykowany dość ostro. Winą błędów Griega ma być jednak według d'Indy'ego fakt, że jest on „jedną z licznych ofiar nauki pobieranej w Lipsku", a błędy tej nauki w stosunku do formy sonatowej określa d'Indy w dłuższym ustępie. W zakresie kameralnej pobeethovenowskiej muzyki francuskiej najdłuższe analizy dotyczą dzieł C. Francka, Saint-Saënsa, d'Indy'ego i Debussy'ego. — Dwa ostatnie rozdziały poświęcone są uwerturze symfonicznej i poematowi symfon. Tu znowu podkreślić należy doskonałe definicje dotyczące uwertury symfonicznej, utworu łączącego w sobie pochodzenie sym-

foniczne i dramatyczne, oraz wywody historyczne o uwerturze w ogólności. Przykładami są tu uwertury Beethovena, Webera, Wagnera i d'Indy'ego. — Do właściwego poematu symfonicznego odnosi się autor z dużą krytyczną rezerwą, ponieważ rodzaj ten w zarodku swej idei wskazuje na niezdycydowanie co do formy. Pod tytuł poematu symf. podciąga d'Indy również nazwy „legendy", „ballady", „opowieści" itp., a nawet dalej wstecz idąc t. zw. fantazji orkiestrowej lub rapsodji. Historycznie wywodzi autor poemat symf. od renesansowych fantazyj wokalnych, jak „La bataille de Marignon" i podobnych, przechodząc chronologicznie przez dawnych Włochów, Schütza Sinfoniae sacrae i dialogi, Francuza Marin Mareta, Kuhnaua (sonaty biblijne), Couperina, J. S. Bacha (Capriccio), jego synów, Beethovena (analiza fantazyj op. 77 i 91) — poczem główna uwaga jest zwrócona na Berlioza, Liszta, R. Straussa, C. Francka i innych, zakończona zaś jest analizą swoich dwóch poematów symfonicznych: Sauge fleurie (legenda orkiestrowa) i Jour d'été a la montagne (tryptyk symfoniczny).

Charakterystyczną jest konkluzja tomu jako wyraz pedagogicznych zasad Scholi Cantorum:

„Analizować, porównywać, zastanawiać się, próbować swych sił odwołując się do własnego, cierpliwie nabytego doświadczenia — jest to jedyna droga, jaką kompozytor, w posiadaniu wszystkich środków technicznych, jakie mu mogła dać nauka, może dojść do „nowego sposobu wyrażania rzeczy znanych" (dosłownie: „dawnych"), w czem leży prawdziwa o r y g i n a l n o ś ć. Pamiętajmy zawsze o formule przytoczonej na początku tej książki: „Komponować znaczy wprowadzić ład wśród niewspółmiernych czynników" (Composer c'est ordonner des éléments inégaux). „Wiemy, że dla muzyka owymi czynnikami są: zdecydowane osobowości tematyczne działające stosownie do swego charakteru w perspektywie modulacji. Kompozycja muzyczna nie jest niczem więcej, ale musi być tem wszystkiem".

Podręcznik ten monumentalny, jakim jest d'Indy'ego Kurs kompozycji, musi oczywiście z racji olbrzymich rozmiarów pomocniczego materjału, którym się posługuje, posiadać pewne błędy, luki czy niedociągnięcia, które jednak niewiele odejmują wartości istotnej dzieła. Nie trzeba przytem zapominać, że są to przedewszystkiem spisane wykłady ustne, które żywe, poparte równie żywemi przykładami, posiadały dla uczniów Scholi daleko większej doniosłości znaczenie, niż może je wywołać przeczytanie lub przestudjowanie Kursu. Wiem o tem z własnego doświadczenia słuchając w ciągu dwóch lat kursów d'Indy'ego. Nauczyć się można w każdym razie bardzo wiele. W stosunku do epoki romantycznej, jak to już wspomniałem, przejawia się u d'Indy'ego duch krytyczny. Należy zjawisko to objaśnić. Nieprzyjazna postawa wobec romantyzmu wynika u niego z ogólnego podłoża ideologji, jakiej hołdowali d'Indy i wszyscy prawie jego współpracownicy, ideologji, która we Francji na politycznym i społecznym gruncie znajduje swój wyraz w hasłach t. zw. „Action française", stronnictwa monarchistycznego i katolickiego. W słusznem zresztą zupełnie rozumieniu tej ideologji, r o m a n t y z m jako echo zgubnych haseł rewolucji francuskiej i teorji J. J. Rousseau, jest synonimem destrukcji i nieporządku we wszystkich dziedzinach. My wiemy, że romantyzm u n a s i po części w Niemczech łączy się z pojęciem olbrzymiej żywotności twórczej. We Francji było trochę inaczej, stąd to niezrozumiałe często dla nas i niezawsze słuszne stanowisko przedstawicieli Scholae Can-

torum wobec romantyzmu w muzyce. Jest to wprawdzie szczegół, ale uderzający, który jednak, wzięty w nawias, osłabi zastrzeżenia, jakie polski muzyk mógłby mieć, czytając „Kurs kompozycji" d'Indy'ego.

Dr. Henryk Opieński (Morges).

JULIAN VON PULIKOWSKI: Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schrifttum. Ein Stück deutscher Geistesgeschichte. Heidelberg 1933. Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8^{0}, 636 str.

Ostatniemi pracami niemieckiemi, które zajmowały się historją pojęcia pieśni ludowej, pojęcia równie zmiennego jak trudnego w ujęciu, były prace P. Levy'ego „Geschichte des Begriffes Volkslied" (1911) i C. Brouwera „Das Volkslied in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland" (1930). Ktokolwiek zajmuje się naukowo pieśnią ludową, ten przy czytaniu tych obydwóch prac nie mógł uwolnić się od wrażenia, że opracowanie tak bardzo wszechstronnego tematu od drugiej połowy XVIII w. do czasów dzisiejszych w obrębie piśmiennictwa muzycznego wymagać musi daleko obszerniejszego materjału, a ponadto daleko szerszych horyzontów, tem samem więc daleko szerszej podstawy, niż to widzimy w cennych na swój czas pracach tych badaczy. Opracowanie takie, ograniczające się do wyłącznie muzycznego piśmiennictwa, i to jednego kraju, przedewszystkiem Niemiec, jako posiadających bezsprzecznie największą pozycję bibljograficzną w tym właśnie zakresie, już samo przez się jest tematem potężnych rozmiarów, a podjęcie się tego opracowania jest dowodem nie tylko zaufania we własne siły (powiedzmy poprostu: siły robocze), ale dokładnego zdawania sobie sprawy z tego, że nie byłoby wystarczającem przedstawić rozwój pojęcia pieśni ludowej, jako czegoś oderwanego, a więc nie związanego z ogólną kulturą duchową i nie wymagającego udziału wielu nauk pomocniczych, jak historja, historja ogólnej kultury, historja literatury, historja filozofji, estetyka, psychologja, socjologja i t. d., wraz z metodami tych dyscyplin, nie mówiąc już o wiedzy muzycznej, która musi z niemi pozostawać w ścisłej łączności. W ten sposób potraktowany temat staje się istotnie jednem z odbić rozwoju kultury duchowej, tak jak historja twórczości muzycznej, ujęta nowocześnie czy współcześnie może i musi być traktowana nietylko jako historja muzycznej twórczości samej dla siebie, ale i jako odcinek historji kultury duchowej, której jest wyrazem i odbiciem. Trudność wykonania takich zadań jest bezsprzecznie wielka, ponieważ wymaga przygotowania w wielu terenach wiedzy, jednakże wielkie i trwałe rezultaty dadzą się osiągnąć tylko tą drogą. I tą właśnie drogą postępuje autor omawianej tu pracy, zarówno w niej samej, jak w innych swych pracach, tak etnologicznych jak i historycznych. Pracę swą dzieli na dwie części: w pierwszej (str. 16—370) wprowadza nas w całą literaturę przedmiotu od r. 1774 do 1932, podając poglądy pisarzy niemieckich (lub należących do ich kulturalnego obrębu) i zarazem omawiając te poglądy krytycznie; w drugiej części (str. 371—601) daje nam systematyczne ugrupowanie określeń pieśni ludowej przez autorów omówionych w I. części pracy, grupując te poglądy według duchowych i społecznych kryterjów przyczem naprzód rozważa je według zewnętrznych cech przynależności, następnie według wewnętrznych ich związków, wyjaśniając ich istnienie na podstawie historji kultury duchowej. Jest

bowiem rzeczą zrozumiałą, że określenia te, z roznych stron i różnych czasów pochodzące, wymagają takiego wyjaśnienia i ugrupowania, aby mogły wydać pozytywne wyniki, prowadzące do realnego celu. Wreszcie dochodzi autor do wiosku, że istnieją trzy rodzaje określeń pieśni ludowej, poczem (na str. 584—601) daje nam jako rezultat przemyślenia problematu pieśni ludowej „próbę własnego określenia pieśni ludowej", najobszerniejszą i najbardziej przemyślaną, jaką można dotychczas znaleźć w literaturze muzykologicznej. Całą swą pracę poprzedził autor wstępem (str. 3—15) i umieścił jeszcze „uzupełnienie" (str. 602—619). Już z powyższego łatwo domyśleć się, jak bardzo wszechstronnie ujmuje autor swój temat, można też z całą pewnością i bez zastrzeżeń uznać, że inne prace tego rodzaju pozostają daleko wtyle poza pracą dr-a Pulikowskiego, bez względu na to, w jakim są napisane języku. Trudno jest z tak bardzo obszernego dzieła zdawać sprawozdanie odpowiednio obszerne, ale można wskazać na to, co stanowi istotę metody badawczej, traktowania zagadnienia i materjału oraz wynik pracy. Posługiwanie się metodą naukową w pracy dr-a Pulikowskiego jest nie tylko nienaganne, ale wręcz wirtuozowskie, jeśli chodzi n. p. o metodę historyczną, która zresztą nie jest w jego pracy jedyną. Świadczy o tem choćby pokonanie licznych trudności, jakie dla poszukującego właściwej drogi badacza stanowiło nieprawdopodobne wręcz zamięszanie w dotychczasowych określeniach pojęcia pieśni ludowej, jakże różnych i sprzecznych we wszystkich warstwach społecznych! Cóż to bowiem jest „pieśń ludowa", a przedewszystkiem co to jest „lud" i jego „pieśń"? Jakie jest wzgl. było stanowisko różnych lub nawet wszystkich warstw społecznych wobec tych problematów? Trzeba zatem było poznać jak najwszechstronniej wszystkie poglądy — i tego dr. Pulikowski dokonał w sposób najwyższej pochwały godny. Wyniknęły z tego trzy kierunki pojmowania pieśni ludowej, mające oczywiście różne poddziały i filjacje, co — rzecz jasna — daje autorowi podnietę do zajęcia własnego stanowiska, do dania określenia pojęcia pieśni ludowej oraz rozpatrzenia różnych terminów mających z nią związek bliższy lub dalszy. Nie będziemy tu rozwijali przekonywujących teoryj autora, ponieważ „P o l s k i R o c z n i k M u z y k o l o g i c z n y" da autorowi sposobność ich przedstawienia w osobnej pracy. Dodać tu jedynie jeszcze możemy, że w ostatnim rozdziale zujmuje się dr. Pulikowski aktualnemi zagadnieniami pieśni ludowej, które, choć odnoszą się do stosunków niemieckich, mogą u nas obudzić najżywsze echo, ponieważ kwestje te są i u nas poruszane, niekiedy w sposób przerażająco naiwny i symplifikujący zagadnienia pierwszorzędnej wagi a zarazem trudności, tkwiących już w samym problemacie „pieśni ludowej i współczesności". — Nie jest rzeczą łatwą zapoznać się szybko z wielką pracą d-ra Pulikowskiego, wymagającą uważnej lektury, ponieważ zawiera ona w swej treści niezliczoną ilość zagadnień pierwszorzędnej wagi, zaledwie napoczętych w pracach dotychczasowych. Nie jest zaś rzeczą łatwą, mimo że pisana jest nietylko wzorową, ale nawet łatwą niemczyzną. Być może, iż trzeba było polskiego badacza na to, aby w języku niemieckim napisał książkę, która, napisana przez Niemca, byłaby w swej większości albo niejasną albo zbytecznie trudną. Ale tu niemałą rolę odegrała osobista zaleta autora: przedstawienia rzeczy trudnych jasno i przejrzyście. Ten sposób myślenia przebija w całej książce, w której logika konstrukcji myślowych jest świetnym przykładem pracy naukowej, dążącej do pozytywnych rezultatów. Oczytanie autora mogłoby znaleźć swój zewnętrzny dowód w bibljografji, w zestawie-

niu bibljograficznem. Jednakże ilość pozycyj przybrałaby postać cyfr niespełna „astronomicznych"... Oile wiem, autor przygotowuje bibljografję etnologji muzycznej jako osobne dzieło. *Dr. Adolf Chybiński (Lwów).*

KÖNIG - BEYER WALTER: Völkerkunde im Lichte vergleichender Musikwissenschaft. Reichenberg, Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus, 1931. 8°, 19 str.

Autor pragnie wykazać, że „nie jest rzeczą zbyt trudną zgłębić zakres wszystkich głosowo - muzycznych form zjawiskowych ludzkości czy to według pewnego działu etnologji czy też tylko według istniejącej samej dla siebie muzykologji porównawczej, następnie zbadać i zwartościować formy zjawiskowe i wprowadzić przejrzystość i jasność w tej materji, według nowych metod, któremi posługuje się historja kultury" (str. 7). Ten zamiar uzasadnia w następujący sposób. Zrazu stwierdza „pojęciową jedność stawiania zagadnień w obrębie muzykologji porównawczej", niemniej jednak wspomina o „walce, jaka w obrębie muzykologji porównawczej toczy się („tobt") między dawnem a nowem na polu muzykologji porównawczej" (str. 5). Przytem wymienia E. Hornbostel'a jako przedstawiciela głównego tego „nowego", pomijając zupełnie osobistość tej miary, jak W. Heinitz. Że sprawa ma się wręcz przeciwnie, i że właśnie Hornbostel należy do „starej" szkoły, nie trzeba tu obszerniej wyjaśniac. Wskażę jedynie na to, co pisałem w „Kwartalniku muzycznym", 1932, nr. 14—15, str. 617 i nast. — Następnie wypowiada się autor o historji i istocie muzykologji porównawczej (str. 7—9), nie podając źródła, z którego dość obficie czerpie, cytuje natomiast rzekomy pogląd Hornbostel'a (str. 9), który, podobnie jak poprzednio wspomniane wiadomości można (z kilkoma opuszczeniami i zmianami słów) znaleźć w pracy R. Lacha p. t. „Vergleichende Musikwissenschaft" (Lipsk—Wiedeń 1924, str. 9, wiersz 11 i nast.). Po tym „oryginalnym" wstępie nie pomija sposobności, aby przyjęte przez siebie tezy Lacha, w jego pracy zawarte, odnośnie do muzykologji porównawczej, uznać za wyłączną zasługę Hornbostel'a. Autor przypuszcza, że czyni światowej wagi odkrycie, gdy pisze: „Wszystkie głosowe wypowiedzenia się człowieka, nawet naprostsze a nie dające się odróżnić od szmeru, są typowemi formami kulturowemi jakiejś kulturowej warstwy istniejącej i dającej się wykryć według metody pracy z zakresu historji kultury" (str. 10). Ponieważ ten zresztą dobrze znany z porównawczej muzykologji fakt nie jest mi znany w tem sformułowaniu, przeto mogę go uznać za myślowe dobro „autora". Gdy już postawił tezę o „jedności historycznego rozwoju wszystkich muzycznych form zjawiskowych" (str. 10), wskazuje na to, że „sposób pracy w zakresie historji kultury może słusznie mieć swe zastosowanie w muzykologji jako samodzielnej nauce" (str. 11). Raczej należałoby zapytać, który z poważnych muzykologów porównawczych nie uznaje (nie od dzisiaj dopiero) tej zasady. „Dawniejszej" muzykologji porównawczej, nastawionej przyrodniczo w sposób opisowo - analityczny, przeciwstawia autor nowszą, zajmującą się badaniami muzyki ze stanowiska historji kultury i etnologji i będącą częściowym działem nauki o kręgach kulturowych w obrębie etnologji. „Metoda nowej muzykologji porównawczej musi być metodą historyczną. Musi ona usiłować badać ludzkość w jej wzajemnych wpływach i podobieństwach, w jej pierwotnie rozpoznanym stanie i w związku z nim. Porządkuje więc (muzykologja porównawcza) wszystkie typowe zjawiska głosowe według historycznego rozwoju, według zasady wielkiej jedno-

ści kulturowej". Czy ten pogląd jest nowym i czy nie pochodzi ze strony 10 wspomnianej przez nas wyżej pracy L a c h a? W każdym razie Lach tworzy w swej pracy (str. 115 i nast.) siódmą grupę główną muzykologji porównawczej, stawiając jej następujące zadania: „Jako ostatnią i najwyższą grupę problematów możnaby wreszcie uznać tę, która usiłuje dać wyjaśnienie poszczególnych muzycznych i historyczno-muzycznych zjawisk wychodząc z ogólnego związku wszystkich kulturowych wypowiedzeń się ludzkiej duszy w ramach rozwojowej historji zbiorowej ludzkości itd.". Że metodyka muzykologji porównawczej rozwija się i że jest przytem zależna w tym rozwoju od rozwoju swych nauk pomocniczych, n. p. etnologji, o tem zdaje się autor niezupełnie dobrze wiedzieć, inaczej bowiem nie wracałby do muzykologji porównawczej z czasów przedwojennych, nazywając ją „dawną" i nie porównywałby jej z „nową". Prace Hornbostela z przed 20 lat są oczywiście mniej rozwinięte niż obecne, ale to pozostaje w związku z naturalnym pogłębieniem, ale nie z czemś nowem. — To, co autor pisze o muzyce prymitywnych ludów, nie jest istotnie w żadnym szczególe nowe mimo jego przeciwnych twierdzeń, zmierzających do nadania powszechnie znanym faktom pozoru nowego odkrycia. Że „zasada powtarzania" („Wiederholungsgrundsatz") jest w pracach Lacha („Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie", Lipsk 1913 i „Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur", Lipsk 1925) o w i e l e obszerniej rozwinięta, o tem autor zdaje się nie wiedzieć. Kończy swą pracę słowami górnemi: „Sądzę, że w każdym razie powiedziałem jedno: że mianowicie, dzięki sposobom pracy nad historją kultury i etnologją widzimy muzykę ludów prymitywnych i najstarszych kręgów kultury w zupełnie innem świetle". Niewiadomo, co jest większe: czy niedojrzałość autora, czy jego zupełna nieznajomość spraw muzykologji porównawczej.

Dr. Juljan Pulikowski (Warszawa).

SEELIG PAUL J.: Siamesische Musik. Siamese Music. Bandoeng N. O. J., Edition Matatani 1932. (W Europie: Hug et Co., Lipsk). 4⁰, 152 str.

Przekroczyłoby to ramy sprawozdania, gdybyśmy chcieli tu bliżej wyjaśnić znaczenie sjamskiej muzyki dla zbadania i ujęcia muzyki kulturalnych narodów Azji. Wystarczy, jeśli wskażemy na jej ważność (i piękność także dla ucha europejskiego). Kilka znanych już zbyt dobrze prac J. Ellisa, C. Stumpfa, C. Sachsa, J. P. Landa i inn. informuje nas o sjamskim systemie tonalnym, praktyce wykonawczej, instrumentach i podaje kilka melodyj; można też nabyć w handlu gramofonowe płyty, znaleźć zdjęcia fonograficzne w archiwach fon. i poznać szereg książek i mniejszych prac z zakresu ogólnej kultury i sztuki Sjamu. Wszystko to jednak nosi na sobie piętno informacyjne, ale nie umożliwia poznania i przeniknięcia tej rdzennie oryginalnej sztuki. Główna przeszkoda dla muzykologa porównawczego polega na tem, że nie może poznać jej na miejscu. Względy gospodarcze nie pozwalają zubożałej Europie na stworzenie stypendjów na tak bardzo pożądane podróże naukowe. Tak więc nie podobna udać się do ojczyzny tej pięknej muzyki i zrozumiec ją w jej własnem środowisku, wżyć się w nią i w ducha, który ją stworzył. Jak długo my Europejczycy nie możemy poznać w tej drodze obcych kultur, tak długo dążenie nasze do zrozumienia tych różnych języków muzycznych będzie zawsze tylko cząstkowe.

W tej niepocieszającej sytuacji należy oczywiście każde uprzystępnienie tak odległych skarbów muzycznych powitać z podwójną radością, zwłaszcza gdy chodzi o muzykę taką, jak sjamska. Jakkolwiek — mówiąc paradoksalnie — droga z Europy do Sjamu jest daleka, to jednak z Sjamu do Europy dla Sjamczyka jest bliższa. Chcemy przez to powiedzieć, że prawie wszyscy etnologowie i podróżnicy zgodnie twierdzą, że europeizacja nawet takich krajów jak Sjam stale postępuje i że rdzenny charakter przenikają elementy europejskie, tak że w dającym się nawet przewidzieć czasie odnośne ludy utracą swój własny, prastary język muzyczny. „Nawet chromatyczny szereg z powodu gry na instrumentach europejskich stał się nieunikniony", pisze P. J. Seelig, któremu porównawcza muzykologja zawdzięcza opublikowanie obszernego tomu „sjamskiej muzyki" ze 150 melodjami, a więc ilość, jakiej nie posiadamy z muzyki innych narodów. Jakkolwiek gama sjamska jest, jak wiadomo, siedmiostopniowa, to jednak zanotowanie tych melodyj posługuje się naszą notacją, co jest jedyną drogą wyjścia, aby zamiary swe przeprowadzić praktycznie i udostępnić je szerszemu kołu czytelników. Znawca oczywiście będzie musiał w duchu przemienić je w sensie siedmiostopniowości, co najłatwiej da się osiągnąć z pomocą wysłuchania kilku dobrze nagranych płyt. Wydane przez Seeliga utwory sjamskie, częściowo wokalne, częściowo instrumentalne, posiadają niekiedy wspaniałą i bardzo artystyczną budowę, tak że zamierzam zająć się niemi osobno. Nietylko muzykolog pozna je z zainteresowaniem, lecz także meloman i muzyk twórczy, zwłaszcza dzisiejszego typu. Duktus tych melodyj posiada bardzo wyrafinowane rozmieszczenie punktów ciężkości, motywiczną budowę i interesujące „przetworzenia". — Żałować należy jedynie, że Seelig, widocznie dobry znawca muzyki sjamskiej, dołączył tak mało uwag i wyjaśnień. Byłoby dla zrozumienia tych melodyj bardzo pomocnem, gdybyśmy się dowiedzieli szczegółów o stroju muzycznym i wyrazie, okolicznościach wykonywania tych melodyj i t. p. Byłoby bardzo pożądane, aby brak ten wyrównał, a będziemy mu za to z pewnością wdzięczni.

Dr. Juljan Pulikowski (Warszawa).

IDELSOHN A. Z.: Hebräisch-orientalischer Melodienschatz. Zum erstenmale gesammelt, erläutert und herausgegeben. I. Band, Gesänge der jemenischen Juden, Lipsk, Breitkopf i Härtel, 1914, 2⁰, XII, 153 str. — II. Bd., Gesänge der babylonischen Juden, Jerusalem-Berlin-Wiedeń, Benjamin Harz 1922, X, 140 str. — III. Bd. Gesänge der persischen, bucharischen und daghestanischen Juden, tamże 1922, VIII, 51, 68 str. — IV. Bd. Gesänge der orientalischen Sefardim, tamże 1923, XV, 280 str. — Idelsohn A. Z.: Jewish music in its historical development. Nowy York, Henry Holt and Company, 1929, 8⁰, 535 str.

„Hebrajsko-orjentalny skarbiec melodyj", którego część tomów tu omawiamy i którego dalsze tomy będą wydawane, jest obrazem i zbiorem regjonalnie ugrupowanym, śpiewów synagogalnych, pozasynagogalnych religijnych poezyj na świąteczne i okolicznościowe dni oraz ludowych pieśni w żydowsko-orjentalnych gminach. Każdy tom rozpada się na 2 części: pierwsza składa się z małego wstępu w zakresie historji, socjologji, etnologji i historji kultury, z objaśnienia wymowy odnośnych djalektów i objaśnienia śpiewów pod względem muzycznym. Druga część zawiera śpiewy synagogalne i pozasynagogalne. Czwarty tom zawiera na str. 52—112 zupełnie dobry przegląd

kwestyj systemu tonalnego arabsko-perskiego oraz rytmiki ar.-pers. współczesnej, na str. 113—120 badania nad „paralelami między hiszpańskim i słowiańskim śpiewem ludowym", o którym osobno będzie mowa potem.

Aby zająć stanowisko wobec pracy i metody Idelsohna, należy naprzód zauważyć, że dwa dążenia kierują badaniami autora, mając na nie zgóry wpływ, zapewne nieświadomie z jego strony, i uniemożliwiając mu czysto objektywne ujęcie stanu faktycznego: 1. dążenie, aby odszukać, wyszukać pierwotny śpiew żydowski z czasów politycznej samodzielności tego narodu, 2. dążenie, aby udowodnić, że chorał gregorjański, który znamy z rękopisów średniowiecznych, zawiera niezwykle silne, często dosłowne i rozległe zapożyczenia z żydowskiego śpiewu synagogalnego. Aby osiągnąć pierwszy cel, zdąża I. następującą drogą: porównuje kultowe śpiewy różnych gmin orjentalnych, które bez wzajemnego wpływu na siebie a także — jak to I. chce uczynić prawdopodobnem — bez jakiegokolwiek przejęcia od pobliskich, lecz innowierczych ludów i ich inaczej ukształtowanych kultur zachowały swe tradycyjne synagogalne od czasów wygnania żydowskiego melodje, następnie „znajduje" między ich wersjami w różnych centrach „frapujące podobieństwo", a wreszcie czyni wniosek, że te, do dnia dzisiejszego używane melodje są identyczne z pierwotnemi melodjami z przed czasów wygnania, będącemi ich wspólnem źródłem. Już tu należy uczynić następującą uwagę: wniosek końcowy, o ile przesłanki („frapujące podobieństwo" i t. d.) rzeczywiście odpowiadają stanowi faktycznemu, jest słuszny i logiczny i wyklucza krytykę. Zbadać natomiast można przesłanki, dające się sformułować w trzech pytaniach:

1. czy miał miejsce wpływ innych kultur czy też nie, i czy przekazanie melodyj jest czyste czy też może mniej lub więcej zabarwione?

2. czy Idelsohn poprawnie zanotował zebrane melodje i czy mogą one stanowić wiarygodną podstawę dla jego studjów porównawczych?

3. jeśli odpowiedzi na 1. i 2. pytanie wypadną na korzyść Idelsohna, to czy dadzą się stwierdzić pomiędzy poszczególnemi wersjami takie podobieństwa, któreby usprawiedliwiły jego wyżej przytoczony wniosek końcowy?

Co do 1. pytania, to oczywiście nie możemy tu wytaczać wszystkich problematów rozwoju kultury małoazjatyckiej ani też przytaczać całej naukowej literatury, gdyż to przekroczyłoby ramy czysto muzykologicznych rozpatrywań. Wystarczy, jeśli poddamy krytyce same wywody Idelsohna. We wstępach do różnych tomów jego wydawnictwa znajdujemy twierdzenie, że tradycja kultowych śpiewów w gminach żydowskich orjentalnych jest rzeczywiście bardzo czysta, że od czasów wygnania żydowskiego do dni dzisiejszych nie miały miejsca żadne godne uwagi wpływy obce, inaczej mówiąc: że wiele stuleci przeszło bez śladu w wersji kultowej muzyki żydowskiej. Już tego rodzaju postawienie kwestji budzi słuszne wątpliwości. Gdzież bowiem w ogólnej historji kultury ludzkiej dadzą się wykazać podobne wypadki? Gdzie i u którego ludu da się udowodnić tak samo silna i niesfałszowana, stulecia trwająca tradycja? A musimy się liczyć i z tem również, że brakowało utrwalenie melodyj zapomocą pisma (nutowego), będącego zasadniczym warunkiem takiej tradycji. Jest to możliwe tylko w terytorjach najzupełniej odgraniczonych od świata, tak jak to ma miejsce w Indjach zagangesowych, Australji i na wyspach Oceanu południowego, jak to wykazał Hornbostel, i gdzie od dawna zachowała się ta sama absolutna wysokość tonu. Zwróćmy tylko uwagę na chorał gregorjański, jego losy i jego

rozwój! Mimo potężnej centrali, z której raz po raz wychodziły usiłowania zachowania czystości tradycji, mimo możliwości tej tradycji, nie mającej przeszkód i wrogich prądów, mimo późniejszego utrwalenia w piśmie, czas nie przeszedł bez wpływu na chorał, a nawet wszechwładny kościół nie mógł powstrzymać rozwoju. Czyż właśnie odwrotnie w gminach żydowskich orjentalnych mogłoby to mieć miejsce? — I jeśli czysto zasadnicze względy sprawiają, że fakt ten jest więcej niż nieprawdopodobnym, to już własne wywody Idelsohna odejmują takiemu przypuszczeniu resztę słuszności. Wszak sam pisze w I. tomie, że jemeńscy żydzi w zakresie ogólnej kultury stoją w sferze wpływów i zależności od kultury arabsko-perskiej! Jakkolwiek się rzecz ma, wszędzie silna zależność, także w obrębie pozasynagogalnej poezji i muzyki, częściowe nawet przejęcie od Arabów i Persów. Tylko w kultowej muzyce nie!!! Sam Idelsohn uznaje wszelkie objawy zależności w kulturalnem życiu (n. p. w „Jewish music" pisze na str. 112: „by the tenth century we find poetry in Arabic meter together with Arabic melodies in the Synagogal service in Babylonia, Syria, Marrocco and Spain"), ale wpływów tych nie chce uznać właśnie tylko w kultowej muzyce. Ponieważ nie znajduje dowodów konieczności tego twierdzenia, przeto uderza w ton „przekonania" i pisze w II. tomie: „Wpływ Persów i Arabów przynajmniej w zakresie kultowego śpiewu nie jest silnym, ponieważ żydowskie osady w Babilonji występowały zawsze jako zwarta masa, jako poniekąd państwo w państwie". Rzecz osobliwa: gminy żydowskie właśnie tylko „w obrębie kultowego śpiewu" tworzyły „państwo w państwie", a pozatem przyswajały sobie w każdym innym kierunku obce dobro kulturalne! Jest rzeczą zrozumiałą, że przy takiej metodzie pracy naukowej konsekwencja jest przeszkodą dla autora. Gdy bowiem, celem wykazania wpływu żydowskiego na chorał gregorjański, minnesingerów i t. d., przybiera do pomocy cytaty z wieków średnich, zabraniające chrześcijanom śpiewania żydowskich melodyj, przysłuchiwania się śpiewom, i pozwalania żydowskim muzykantom na granie, to już nie odczuwa żadnej przeszkody w tem, aby w „Jewish music" i artykułach w „Zeitschrift f. Musikwissenschaft" tłumaczyć odwrotnie analogiczne miejsca, gdy są mu niewygodne. I tak n. p. w I. tomie na str. 41! Tu mianowicie jest przytoczony zakaz wydany przez nadrabinaty jemeńskie, zabraniający Żydom „śpiewania arabskich pieśni Mahometan", co tłumaczy I. w ten sposób, że pieśni te pozostały Żydom nieznane. Więc identyczne wiadomości są interpretowane raz jako dowód przemawiający za wpływami, innym razem świadczący przeciw wpływom! Jeśli zatem rezygnujemy z własnych badań i opieramy się na wywodach Idelsohna, to okazuje się, że te ostatnie są zupełnie nieuzasadnione co do owej czystości tradycji, a nawet prowadzą do przyjęcia wniosku przeciwnego. Równocześnie uzyskujemy wgląd w „metodę pracy naukowej" Idelsohna i sposób jego „wyzyskania" źródeł literackich, niemniej zaś przekonanie, że Idelsohn nie jest w możności objektywnego ujmowania faktów.

Co do 2. pytania: większość melodyj zanotował Idelsohn ze słuchu, a tylko małą ilość z pomocą fonografu. Rozstrzygnięcie, czy posiada warunki do zanotowania w piśmie nutowem orjentalnych śpiewów, może odbyć się tylko w drodze porównania zdjęć fonograficznych z jego publikacjami. W tomie I. na str. 3 czytamy: „Z melodyj zawartych w tym zbiorze zrobiłem 30 zdjęć fonograficznych. Celem tych zdjęć było: po pierwsze dać dowody dla mych zdjęć, któreby każdemu były dostępne

(podkreślenie Idelsohna), po drugie zaś, aby melodje same mogły być badane co do ich stopni tonów i drgań tonów". W myśl tego, co Idelsohn pisze, podjąłem się zbadania tych zdjęć wraz z moim wiedeńskim kolegą, p. F. B., i wziąłem pod uwagę płyty Archiwum fonograficznego w Wiedniu, mianowicie płyty nr. 1161, 1162, 1164, 1165, 1167, 1168, 1169, 1170, 1194, 1195, 1951 (zdjęcia z Jemen), oraz 1609, 1675, 1678, 1724, 1942, 2123, 2124, 2127 (zdjęcia perskie). Mogę tu pokrótce przedstawić wynik mojego zbadania:

Płyta 1161 — Idelsohn, tom I, nr. 202: słuchowe wrażenie nie pozwala nawet rozpoznać transkrypcji Idelsohna. Już kwintowy interwał na początku nie daje się mimo najlepszych chęci usłyszeć. W melizmatach końcowych nie zachodzą wcale tylko małe tercje, lecz także opadające kwarty. Nawet najprostsze i najłatwiejsze do rozpoznania interwały nie są poprawnie transskrybowane.

Płyta 1162 — Idelsohn, tom I, nr. 203: transkrypcję tej płyty można przynajmniej czytać uzgadniając z płytą, ale słyszy się więcej ozdobników niż w transkrypcji. Niezawsze też bywa śpiewane *„e"*, częściej zjawia się *„es"*.

Płyta 1164 — Idelsohn, tom I, nr. 18: melodja ta posiada charakter „moll", a nie „dur", aby już użyć fałszywej terminologji Idelsohna. Zbadanie tej melodji z pomocą stroika wykazuje małą, a nie wielką tercję *(b-c-des,* nie *b-c-d).* I tu zachodzi *c* i *ces.*

Płyta 1165 — Idelsohn, tom I, nr. 62: tylko z największym trudem można w transkrypcji rozpoznać melodję płyty.

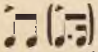
Płyta 1167 — Idelsohn, tom I, nr. 25: na początku znajduje się interwał *f-b,* a nie sam ton *b.* Ozdobniki są prawie opuszczone w transkrypcji.

Płyta 1168 — Idelsohn, tom I, nr. 104, 105: transkrypcja w swej prostocie nie odpowiada bogato ozdobionej melodji płyty.

Płyta 1169 — Idelsohn, tom I, nr. 111: ponieważ nie zachodzi żadne podobieństwo między transkrypcją a melodją płyty, przeto zapewne nastąpiła omyłka w podaniu nru.

Płyta 1170 — Idelsohn, tom I, nr. 5: jest to jedna z najlepiej dokonanych transkrypcyj, ale pierwszym tonem jest nie *g,* lecz *f;* stroik wykazuje ton nieczysty pomiędzy *f* i *fis,* bliżej jednak *f.* Jest to ten sam ton, który podaje później autor jako *f.* Pieśń ta nie jest tak sylabicznie-prosta. Opuszczono sporo ozdobników, tak że transkrypcja podaje właściwie tylko szkielet melodji.

Płyta 1194 — Idelsohn, tom I, nr. 9: znowu zachodzi nie wielka lecz mała tercja *b-des* ze zmiennem *c* i *ces.*

Płyta 1195 — Idelsohn, tom I, nr. 43: również mała tercja; transkrypcja również niedokładna. Zamiast  winno być  Skąd Idelsohn dochodzi do recytacji na tonie *c* (str. 79, w. 5), jest zagadką.

Płyta 1951 — Idelsohn, tom I, nr. 27: por uwagi do płyty 1169.

Co do reszty płyt, to Idelsohn zanotował je raz ze słuchu, następnym razem z pomocą fonografu i ztranskrybował osobno; transkrypcje znajdziemy w III tomie, str. 32—45.

Płyta 1609, str. 45: jako pojemność tej melodji przyjmuje Idelsohn kwartę (stosunek drgań 588 : 766), w rzeczywistości jednak jest to kwarta zwiększona. Podany jest takt $^3/_4$, gdy tymczasem stwierdzamy ustawiczną zmianę taktu $^2/_4$ i $^3/_4$. Podział taktowy Idelsohna jest zupełnie fikcyjny, podobnie jak transkrypcja tej melodji. I tak n. p. obydwa tony nad pierwszem

słowem *„hiku“* brzmią według płyty nie *d-e*, lecz *d-d;* nad słowem *„eldudi“* słyszymy postęp melodyczny *g-e-e*, nie *d-e-e*, Ozdobniki są ominięte. — Jeślibyśmy usiłowali dojść do poglądu na sposób dokonywania „transkrypcyj“ przez Idelsohna, to — zdaje mi się — byłby decydującym następujący moment: brak objektywnego ujęcia danego materjału, gotowe przesłanki, z jakiemi przystępuje do niego z upatrzonym zgóry celem, nie uzyskanie wyników z samego faktycznego stanu rzeczy, lecz przystosowywanie go do zgóry powziętego planu, co powoduje usuwanie lub zmianę wszystkich czynników w tym względzie niewygodnych. Właśnie tu omówiona „transkrypcja“ dostarcza dowodów łatwo dostrzegalnej celowości; gdy się bada nutowy obraz transkrypcyj Idelsohna, to zauważa się w tej właśnie transkrypcji doskonały przykład zasady litanijnej: jedna i ta sama fraza jest ustawicznie powtarzana. W rzeczywistości jednak ta melodja jest zbudowana według innej zasady: istnieje kilka tonów stałych, które przy każdem powtórzeniu są w sposób swobodny otaczane innemi tonami i zawsze otrzymują inny ductus melodyczny. Ale odstępstwa transkrypcyj Idelsohna od oryginałów nie są wcale bezplanowe, lecz zdradzają zupełnie dokładną zasadę: zmienianem bowiem lub opuszczanem bywa to wszystko, co znajduje się w przeciwieństwie do zasady litanijnej budowy melodyki. Analogję do tego wypadku znajdujemy w płycie nr. 1161. I tu zdaje się zależeć Idelsohnowi na tem, aby melizmat końcowy był zawsze jednakowy: jako ostatni interwał umieszcza zawsze małą tercję, gdy w rzeczywistości zachodzi raz mała tercja, innym razem kwarta. Tak mylne dokonanie transkrypcji zdjęć fonograficznych dowodziłoby nietylko wadliwego słuchu, lecz musiałoby wzbudzić uzasadnione przypuszczenie, że Idelsohn poszukuje czegoś określonego, co pozwoliłoby stworzyć jakąś konstrukcję. To „coś określonego“ widzę w dążeniu do udowodnienia, że żydowski śpiew synagogalny jest pierwiastkiem chorału gregorjańskiego, i że średniowieczne ujęcie chorału zdradza ślady tego pochodzenia. Ponieważ Idelsohn nie może zmienić wersyj chorału i inaczej ich interpretować, przeto trzyma się dawnej zasady: jeśli góra nie zbliży się do Mahometa, to Mahomet zbliży się do góry. Śpiewy dzisiejszych orjentalnych gmin żydowskich są „słyszane“ i „transkrybowane“ tak, aby wyszło z tego „podobieństwo“, a ponieważ wykluczony jest wpływ chorału gregorjańskiego na śpiewy tych gmin, przeto Idelsohn uzyskuje zamierzony rezultat, mający wpływ nie tylko na nieuprzedzonego czytelnika, ale także na badacza tej miary, jak Piotr Wagner (por. III tom jego „Einführung“ i jego referaty w „Zeitschrift für Musikwissenschaft“).

Płyta 1675, str. 39: poza rytmicznymi szczegółami jedna z najlepszych transkrypcyj.

Płyta 1678, str. 43: wogóle nie można rozpoznać melodji z porównania płyty i transkrypcji.

Płyta 1724, str. 35: uzgodnienie płyty i transkrypcji tylko częściowe. Ton *g* wogóle nie zachodzi, zamiast niego ton pośredni między *a* i *as*, bliższy tonowi *a*. Interwał *c-es* wcale nie zachodzi. Końcowy melizmat nie kończy się na *b-g* (znowu mała tercja, którą Idelsohn wszędzie pragnie słyszeć), lecz na *b-a* — Przy omówieniu tych pieśni na str. 35 należy stwierdzić następującą sprzeczność: w tabeli z pomiarami poszczególnych tonów przy *„es“* umieścił Idelsohn znak zapytania, prawdopodobnie dlatego, że chodzi o ton, który uchu europejskiemu wydaje się być tonem *es*, lecz usuwa się z pod tego pomiaru jako w danem miejscu ton krótki i portamentowy.

W transkrypcji jednak stale notuje I. ton *es*, jakkolwiek w swej rytmicznej wartości i zarazem jako kulminacyjny ton melodycznego duktu nie sprawia ten ton wrażenia nieokreślonej nuty pobocznej. Albo zatem ton ten jest możliwy do pomiaru tonometrycznego, a wówczas powinien być ustalony w notacji, albo chodzi tylko o trudną do ujęcia nutę ozdobną, a wówczas powinno to znaleźć odpowiedni wyraz w notacji. (W rzeczywistości to „es" jest prawie nie możliwe do ustalenia). Płyta omawiana posiada szczególną wartość, ponieważ reprezentuje (czego Idelsohn nie zauważył) pewną architektoniczną zasadę: można mianowicie odróżnić 2 grupy motywiczne: meliczną i rytmiczną. Obydwie występują niezależnie od siebie, można je połączyć, ale mogą występować we wzajemnej niezależności od siebie. Rytmiczna grupa przypada na zgłoskę ostatnią, przedostatnią i t. d., gdy meliczna niezależnie od tego zajmuje swe zwykłe miejsce. Dokonany przez Idelsohna podział „motywów" tej pieśni jest już z tego powodu błędny (poza podaniem mylnej wysokości tonów). Czy taka zasada architektoniczna jest wyjątkiem, czy regułą, to wymagałoby osobnego zbadania.

P ł y t a 1942, str. 32: i tu również są niedokładności transkrypcji; jako najniższe tony są podane *fis* i *gis* (ton cały), ale równocześnie podana jest ich tonometryczna różnica w „centach": 302—237, a więc niespełna nasz temperowany... półton.

P ł y t a 2123, str. 42: w porównaniu z faktycznym stanem transkrypcja uproszczona.

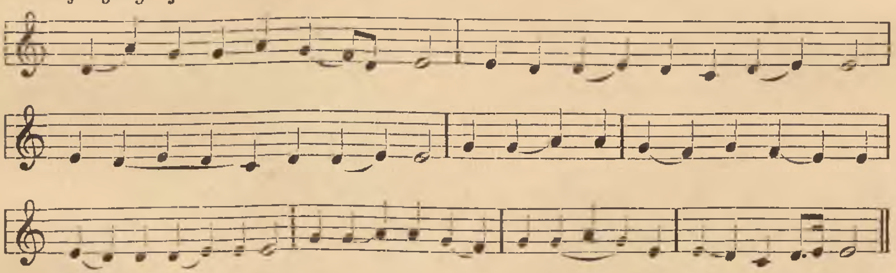
P ł y t y 2123, str. 37 i 2128, str. 36: należą do niewielu możliwych do przyjęcia w transkrypcjach.

Następnie należy stwierdzić, że w e w s z y s t k i c h b e z w y j ą t k u transkrypcjach są rytmiczne stosunki podane fałszywie. Ani jedna płyta z tych, które słyszeliśmy, nie jest nawet w przybliżeniu transkrybowana trafnie. Również umieszczenie znaków przykluczowych jest niekiedy niezrozumiałe: n. p. w tomie I nr. 1 posiada przy kluczu „*es*", ton ten zaś wcale w tej melodji nie zachodzi. Podobnie w n-rach 2, 3, 5 itd. Tak wadliwe postępowanie przy umieszczaniu znaków przykluczowych tworzy fałszywy obraz i daje błędne wyniki przy ułożeniu skal. Co wyniknęłoby z tego, gdyby n. p. w układaniu gamy pentatonicznej „*c* - *d* - *f* - *g* - *a*" umieszczono przy kluczu „*es*" lub „*b*" albo obydwa? Możnaby mówić o transponowanych skalach doryckiej, miksolidyjskiej i t. p., co oczywiście nie zachodzi. Jeśli w „Jewish music" na str. 29 nr. 1 nie znajdujemy wogóle „*b*" to czy melodja ta wogóle może należeć do Maquam Bayati? Czy nr. 6 należy z tegoż samego powodu do Nawa-Maqam, a nr. 8 do Huseni? — Sumuję swe uwagi: porównanie płyt z transkrypcjami Idelsohna dowodzi niezbicie, że pod względem rytmicznym i melicznym zawierają transkrypcje jego takie błędy i zniekształcenia, że można bez przesady uznać 60—70% jego „transkrypcyj" za mylne, resztę zaś za odpowiadającą tylko w przybliżeniu rzeczywistości. Jaki stan rzeczy panuje zatem w tych materjałach, które Idelsohn zanotował z e s ł u c h u? Rozumie się samo przez się, że jeszcze gorszy. A zatem materjały Idelsohna nie mogą tworzyć wiarygodnej podstawy do badań naukowych. Stwierdzenie tego stanu rzeczy, oparte o fakty nie dające się zbić, wystarczy, aby „spostrzeżenia" Idelsohna, oparte na takim materjale, którego $^2/_3$ nie odpowiada rzeczywistości, uznać za zbyteczne. Ale z powodu ich zasadniczego znaczenia można zająć się jeszcze daniem odpowiedzi na trzecie pytanie (p. wyżej), choć negatywne odpowiedzi na dwa pierwsze pytania mogłyby

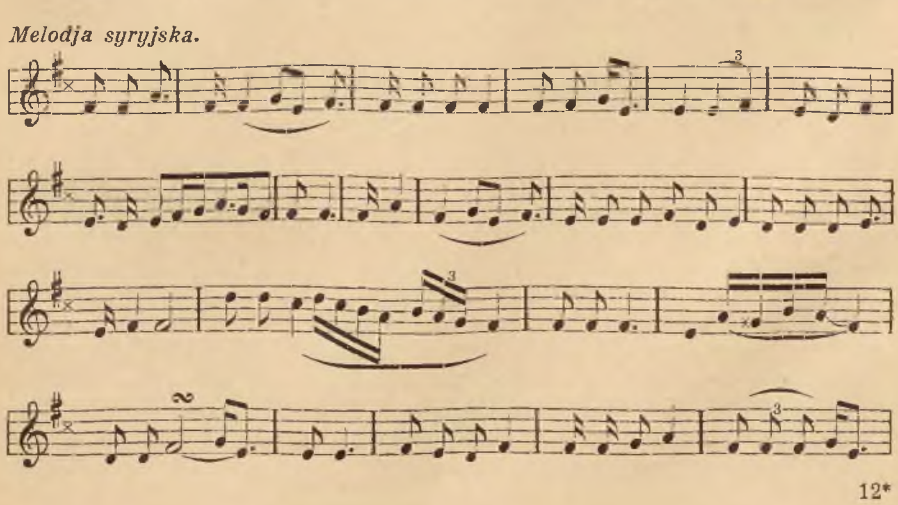
nas od tego uwolnić. Chodzi tu już o metodę porównywania melodyj i stwierdzania „podobieństwa“ między wieloma wersjami. Uczynimy to pokrótce.

Przyjmijmy, że zanotowania melodyj przez Idelsohna odpowiadają rzeczywistości, porównajmy je z melodjami gregorjańskiemi i pomiędzy sobą. Każdy, kto posiada nawet skromne wiadomości z historji muzyki, wie że najstarsze czytelne, t. j. dające się odcyfrować rękopisy chorałowe nie zgadzają się z późniejszemi, że ich wersje zmieniały się zczasem, że najstarsze rękopisy świadczą o bujnym rozwoju chorału, natomiast młodsze zawierają już symptomaty upadku. Jeśli chcemy zbadać, czy chorał gregorjański posiada jakieś czynniki wspólne z melodjami żydowskiemi, to musimy oczywiście sięgnąć do źródeł, które oile możności prowadzą w przeszłość, aby w ten sposób zbliżyć się jak najbardziej do pierwotnej postaci, i które według wyników nauki o chorale przedstawiają postać najczystszą i najmniej zmąconą. O ile są nam dostępne tylko drukowane źródła, to weźmiemy do ręki Editio Vaticana i Paléographie musicale Benedyktynów z Solesmes. Inaczej jednak postępuje Idelsohn, który posługuje się przykładami z „Processionarium Romae 1894“. To już jest jeden błąd, wielki błąd! Co się zaś tyczy stwierdzania podobieństw między wersjami, to wystarczy jeśli zestawimy kilka przykładów, przemawiających wymowniej niż wszelkie słowa. W „Jewish Music“ czytamy na str. 47: „At the time, much simitary is to be found between the mode of the Pentateuch in its oriental version and the third Gregorian mode, for which example... may offer evidence“:

Melodja gregorjańska.



Melodja syryjska.





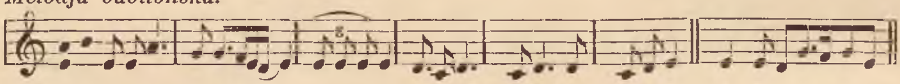
albo tamże, str. 33, gdzie o greckich kościelnych śpiewach czytamy: „they, too, have the same characteristics in scales, forms, as the Mohammedan and the Christian songs“:

Melodja grecka.

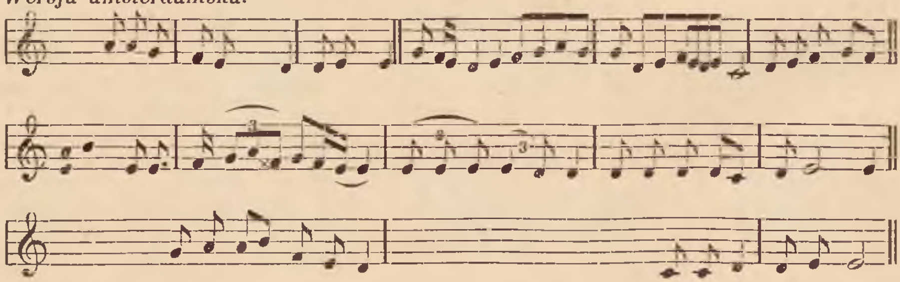


albo na str. 39: „A comparison of this reading with the tradition of the Amsterdam Portuguese community proves first: that the two chants are identical, despite the geographical distance between the people who employ them“:

Melodja babilońska.



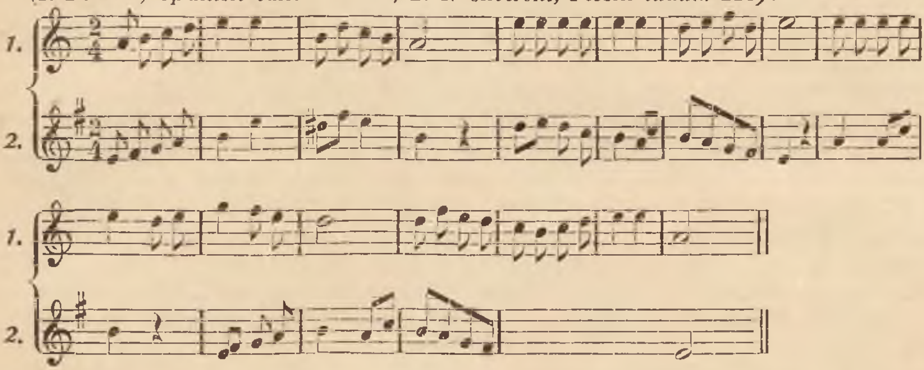
Wersja amsterdamska.



Jeśli tu można stwierdzić „podobieństwa“, to podejmuję się wykazać je n. p. między melodyką Bacha i Chopina. To jednak, co w cytowanych melodjach musi być uznane za rzeczywiste podobieństwo, tworzy frazy melodyczne, które mniej lub więcej zachodzą wszędzie, a co może potwierdzić każdy folklorysta i co wielu, jak n. p. Tapperta i Fleischera doprowadziło do stworzenia niemożliwych teoryj. Są to frazy, którym się przyznaje ogólność bez regjonalnego lub narodowego ograniczenia. Nieco mniej jednostronności, a za to więcej znajomości zbiorów pieśni ludowych byłoby uchroniło Idelsohna od takich odkryć podobieństwa. A więc nawet w tym wypadku, gdyby zanotowania melodyj przez Idelsohna okazały się poprawne, nie moglibyśmy uznać jego twierdzeń.

Przy tej sposobności wskazać należy na jego ekskurs w IV tomie na str. 113—120: „Paralele między hiszpańskim i słowiańskim śpiewem ludowym". Na str. 114 uw. 1 znajdujemy wykaz literatury przedmiotu, wystarczający, aby poznać gruntowność jego „wyczerpującej pracy źródłowej". Po tem wszystkiem można sobie wyobrazić, jakie oczekują nas odkrycia. Słowiańską muzykę ludową umieszcza Idelsohn w obrębie następującego podziału: Bałkany, gdzie przeważa wpływ grecko-orjentalny, Wschodnia czyli Wielka Rosja, której śpiewy ludowe nie wykazują żadnego związku ze Wschodem, i Ukraina—Polska, gdzie można znaleźć arabsko-semickie (hiszpańskie) elementy — poczem na str. 115 znajdujemy następujące „paralele hiszpańsko-żydowsko-słowiańskich melodyj o frapującem podobieństwie":

(*1. Pedrell, Spanish canc. II 186; 2. Noskowski, Pieśni ludu... 218*):



To rozpoznanie Idelsohna jest tak „frapujące", że uwalnia mnie na szczęście od każdego dalszego słowa.

Jaką wartość posiada ten „Hebräisch-orientalischer Melodienschatz", wynika już z powyższych, choć szkicowych uwag. Ubocznie można wskazać na twierdzenie w IV tomie str. 120, które mówi, że „jak długo znajduje się śpiew w jeszcze pierwotnym stanie, tak długo jego rytmika jest prosta i zwykle dwuczęściowa". Jest to pogląd z czasów początkowych historycznego piśmiennictwa muzycznego, wynikający z braku znajomości faktycznego stanu rzeczy, a muzykologja porównawcza uznała go za błędny (por. Rob. Lachmanna „Die Musik der aussereuropäischen Natur- und Kulturvölker", 1929, str. 7 i nast.).

Co się tyczy książki Idelsohna p. t. „Jewish music", to pogląd na nią można ująć w następujące słowa. Pragnie ona „to give a description and an analysis of the elements and characteristics of Jewish music, in their historical development, from the earliest times of its appearance as a Semitic-Oriental song, thoroughout the ages and countries" (str. III) i pragnie uchodzić za napisaną nie tylko dla uczonych, ale i „for the intelligent lay public" (str. IV). To co przeznaczone jest dla pierwszych, jest drukowane mniejszemi czcionkami. Podział książki jest następujący: część główna zajmuje się w 16 rozdziałach synagogalnym śpiewem, część druga od 17—32 rozdz. śpiewem ludowym. W I. rozdziale o muzyce żyd. do czasów zburzenia świątyni można było czerpać wiadomości nietylko z Ambrosa jako głównego źródła dla muzyki dawnych ludów kulturalnych, lecz poznać także nowsze prace, które dają więcej materjału do kwestji praktyki wykonawczej. I tak n. p. można

było dokładniej zająć się sprawą podwójnej obsady, sprawą tak interesującą; coprawda nie jest to specyficznie hebrejska, lecz właściwa całej kulturze śródziemnomorskiej (Etrurja, Grecja, itd.). Można też było więcej powiedzieć o zasadach konstrukcji litanijnej, maqamowej, recytacyjnej, o staroorjentalnych melodjach i t. d. — Następnie zajmuje się autor semicko-orjentalnym śpiewem (na str. 25 pogląd, według którego „the tonality in the Oriental music is based on a quarter-tone-system‘ został skorygowany przez Farmera, który udowodnił, że pierwotna skala semicka była djatoniczna, i że dopiero w późniejszych czasach przyswoiła sobie mniejsze interwały), najstarszemi elementami żydowskiej muzyki, (melodje biblji, notacja biblji, melodje modlitw — tu wiele materjału pozostało bez uwzględnienia), czasami od zburzenia świątyni aż do islamu, rytmicznym śpiewem synagog orjentalnych i sefardyjskich (na str. 110 i nast. trafnie ujęta różnica arytmicznej i rytmicznej muzyki!), synagogalnym śpiewem u Askenazim (tj. w Europie zach., centr. i wsch., w Ameryce, Afryce, Azji, Australji), śpiewem w Europie wsch. do 18 wieku, wprowadzeniem harmoniki i polifonji przez Salomona Rossiego we włoskich synagogach, ashkanazyjskim śpiewem w 17 i 18 wieku, wpływem umiarkowanej reformy śpiewu synagogalnego w 19 w. w Europie zach. i środk., „chazzanim“ i „chazzanuth“ w Europie wsch. w 19 w. (skromne są tu wiadomości o stosunku do polskiej, ukraińskiej, rosyjskiej, rumuńskiej muzyki), synagogalnym śpiewem w USA, zbiorami i literaturą synag. (niewyczerpująco!); śpiewem Żydów orientalnych (pojęcie śpiewu ludowego ujęte bardzo szeroko!), śpiewem ludowym Ashkenazim, śpiewem chasydzkim, grajkami i śpiewakami, artystycznemi dążeniami, Żydami w muzyce ogólnej (tu zwalczany jest pogląd „żydowskiego“ ethosu w muzyce Mendelssohna), harmoniką, stosunkiem orientalnej muzyki i jej możliwości harmonizacyjnej, harmonizacjami poszczególnych kompozytorów.

Całość pracy zasługuje na uznanie, zwłaszcza że zawiera liczne przykłady nutowe, pozwalające przynajmniej częściowo kontrolować twierdzenia. Jednakże jest rzeczą dziwną, że niektóre z nich (str. 49, nr. 1; 63, nr. 9; str. 66, nr. 1; str. 40, nr. 1 itd.) niezawsze zgadzają się z „Melodienschatz“ (I, 6; I, 16; I, nr. 112; III, str. 33...). Wartość rozdziałów zajmujących się śpiewami orjentalnemi da się ocenić według tego, co powiedzieliśmy wyżej o „Melodienschatz“. Inne są częściowo kompilacyjne, ale posiadają swe znaczenie jako pierwsza próba ujęcia. Oczywiście nigdzie kwestje nie są przedstawione wyczerpująco, a możliwość dokładnych, szczegółowych badań i korektur jest bardzo wielka. Ponieważ w tym zakresie prawie nie istnieją prace naukowe, więc materjał do badań jest dany w wielkiej mnogości.

Dr. Juljan Pulikowski (Warszawa).

FARMER HENRY GEORGE: History of Arabian Music to the XIII century. Londyn, Luzac et Co. 1929. 8°, XVIII, 264 str., 3. t. — Farmer H. G.: Historical Facts for the Arabian Musical Influence. Londyn, William Reeves. 1929. 8°, XII, 376 str.

Zbadanie pozaeuropejskiej muzyki postępuje tylko zwolna naprzód, a nieliczne wyniki tylko w rzadkich wypadkach pozwalają nam widzieć w nich wolną od zarzutów, stałą i nieprzesuwalną podstawę dla dalszych studjów. Powodu tego pożałowania godnego stanu rzeczy należy szukać w tem, że badacze w tej dziedzinie otrzymują materjał badawczy najczęściej z drugiej

i trzeciej ręki, nie znają krajów, ludzi i zwyczajów z autopsji, nie znają odnośnych języków, rzeczywistego brzmienia wykonywanej muzyki (jeśli chodzi o muzykę współczesną poza Europą), a fonogramy i gramofony mimo udoskonalenia wszystkich środków technicznych dostarczają tylko niedostatecznej namiastki, spostrzeżenia zaś co do zwyczajów i praktyk muzycznych pochodzą od badaczy nie posiadających przygotowania muzykologicznego, wskutek czego oczywiście pominiętem bywa niejedno, co dla badań muzycznych posiada szczególną wagę odnośnie n. p. do zmysłu muzycznego, ustosunkowania się do muzyki, do estetyki i psychologji muzyki i t. d. poszczególnych ludów. Fotografje, zebranie luźnych instrumentów, zdjęcia fonograficzne i opisy niewyszkolonych obserwatorów: oto są najczęściej źródła, które służą muzykologji porównawczej. Że tą drogą nie można dojść do rzeczywiście naukowego i wolnego od zastrzeżeń zbadania muzycznych zjawisk jakiegoś ludu, to jest zrozumiałe. Jeśli jeszcze chodzi o półkulturalne i kulturalne ludy, które posiadają pewną literaturę o muzyce, czy to teoretyczną, czy estetyczną lub inną, to ten stan rzeczy okaże się jeszcze gorszym, ponieważ największa ilość badaczy muzyki nie posiada potrzebnej znajomości języków odnośnych narodów pozaeuropejskich i skazana jest na obcą pomoc, której kontrolować nie jest w stanie. Że przekład muzyczno-teoretycznych traktatów nie jest rzeczą tak bardzo prostą, że zachodzi wiele wątpliwości i niejasności, i że dopiero można je usunąć w drodze żmudnych porównywań, czyli że potrzebna tu jest wiedza specjalna, dowodzą tego już choćby analogiczne wypadki w historji muzyki europejskiej. Jeśli już łaciński język sprawia trudności, polegające na tem, że mimo tradycji nie można wielu wyrażeń wyjaśnić jednoznacznie, to łatwo wyobrazić sobie, jaką wartość mogą mieć przekłady pozaeuropejskich traktatów muzycznych, dokonane przez niefachowych ludzi. Zamiast więc zapobiegać ze wszystkich sił temu stanowi rzeczy i podnosić muzykologję porównawczą do wyższego poziomu, odbywa się dalsze odpisywanie z tych samych dzieł, dalsze kompilowanie, bez przyczynienia własnych badań, bez troski o to, że pewne odpisywania notorycznie podają wyniki sprzeczne z rzeczywistością. — Jeśli zatem ukazują się prace wolne od tych braków i spełniające wszystkie warunki naukowej akribji, to witamy je z podwójnem zadowoleniem. Do takich należy właśnie zaliczyć prace H. G. Farmera, specjalisty od muzyki arabskiej, posiadającego wszelkie warunki, aby dać rzeczy nowe i zasadnicze. Obydwa jego dzieła są nadzwyczaj wartościowem zbogaceniem literatury z zakresu muzykologji porównawczej. Już wykaz źródeł w pierwszem dziele jego, obejmujący 230 drukowanych i 49 rękopiśmiennych dzieł, dowodzi jak najgruntowniejszej i wzorowej pracy źródłowej.

W „History of Arab. Music", napisanej zarówno dla muzykologów jak i orjentalistów i wolnej od wszelkiego rodzaju „technicalies" (zarezerwowanych zapewne dla osobnego tomu), jest podzielony materjał na 5 rozdziałów: 1. czasy kultu bóstw (1—6 w.), 2. islam i muzyka, 3. czasy ortodoksyjnych kalifów (—661), 4. czasy Umayyadów (—750), 5. czasy Abbassidów: złoty okres (—847), czasy schyłkowe (—945), upadek (—1258), poczem następuje indeks słowny i rzeczowy obok wybornej bibljografji. Poszczególne rozdziały rozpadają się na 3 części: 1. stosunki społeczne i polityczne, 2. życie muzyczne, teorja i praktyka muzyczna, 3. biografję kompozytorów, śpiewaków, instrumentalistów, teoretyków. Myśl, aby w ten sposób ująć materjał, jest b. szczęśliwa, zamiar zaś autora, aby „how culture stood in relation to the

social and political regimen" (str. VII) jest osiągnięty najzupełniej. Zdala od wszelkiej frazeologji kreśli F. poglądowo obraz stanu, wstępnych warunków i kierunku kultury, wiążąc je organicznie ze zjawiskami muzycznemi. Na podstawie źródeł podaje wiele interesujących wiadomości, w sposób przejrzysty i jasny. Przy dziś jeszcze panującym europejsko-egocentrycznym samochwalstwie warto z tej książki dowiedzieć się, jak bogatą i wysoką była arabska kultura i ile jej zawdzięcza europejski zachód. Niech książkę tę przeczyta zarówno badacz muzyki, jak i ogólnej kultury.

Może nieco za mało uwagi zwraca autor na problemat wpływów i innych zjawisk tej kategorji. W rozdziale o czasach przedislamickich możnaby sięgnąć do wcześniejszej przeszłości i tem samem poruszyć problemat, czy kultura arabska była autochtoniczna czy może nastąpiło przejęcie od ludów niesemickich, co wobec najnowszych wykopalisk byłoby możliwe, a następnie, co pozostało nadal bez zmiany, co dalej zostało rozwinięte, co nowego przybrano, aby w ten sposób można było osiągnąć wyniki, dające odpowiedź na pytanie: na czem polega typowo arabskie pojmowanie kultury i sztuki — oto mementy, które mogłyby rzucić jasny promień światła na kwestję rozwoju muzycznego. Co do przeniesień dobra kulturalnego w obrębie muzyki, to należałoby wskazać na zbyt mało uwzględnione prace Hornbostela, których wyniki mogą być nazwane przełomowemi (n. p.: „Die Massform als kulturgeschichtliches Forschungsmittel", w Festschrift P. W. Schmidt, Wiedeń 1928, 303—323). Co do arabskiego pojmowania muzyki, to byłoby pożytecznem uczynić porównanie z innymi ludami. W bibljografji możnaby jeszcze uwzględnić odnośne prace V. Advielle'a, Dechevrens'a, F. Scherbera, C. A. Brattera, W. Heinitza, M. Th. de Lens'a, M. Meschaqa'i, G. Pesenti'ego, J. Rouanet'a, Santoliquido'a w różnych czasopismach z różnych czasów.

Bardzo wiele impulsów myślowych daje drugie wartościowe dzieło Farmera, „Historical Facts". Z całą słusznością podkreśla autor, że dotychczasowe zbadanie średniowiecznej kultury zbyt mało troszczyło się o wpływy arabskie. Czy chodzi o matematykę, czy o filozofję, medycynę, chemję, technikę, botanikę, astronomję, poezję — wszędzie dadzą się wykazać znaczne zapożyczenia z arabskiego kręgu kulturowego, które zatem pozwalają przypuścić, że w tym procesie muzyka nie zajmowała stanowiska odosobnionego. Takie związki wykazuje dzieło Farmera przynajmniej w ogólnych zarysach. Dzieło to zawiera część główną (8 rozdziałów) i 48 numerów dodatku. Wielkie oczytanie autora w najróżniejszych zakresach umożliwia mu danie często wręcz przekonywujących dowodów. W pierwszym rozdziale jest mowa o arabskim wpływie jako takim, przyczem odbywa się polemika przeciw przecenianiu wpływu grecko-helleńskiego. Jako dowód przytacza F. szereg dóbr kulturalnych, które Europa przejęła z kultury arabskiej. Jakkolwiek wnioski posuwają się niekiedy zbyt daleko, to przynajmniej można z zadowoleniem stwierdzić, że nareszcie tę kwestję poruszono w sposób poważny. Treścią następnych rozdziałów jest: prawdziwa historyczna perspektywa, staro-arabska teorja muzyki, grecka interpretacja. solmizacja, przyczynki do historji notacji, arabski wpływ na notacje instrumentalne, pochodzenie organum, wreszcie 48 różnych przyczynków dotyczących najróżniejszych kwestyj muzycznych. Dokładne studjum przyniesie korzyść każdemu muzykologowi. — Zawarty w przyczynku nr. 2 „The greek sciences in pre-islamitic times" nie da się zapewne utrzymać; hellenizm posiadał daleko większe znaczenie, niż mu przy-

znaje autor. Siła tego czynnika objawia się także w tem, że przedostał się przez granice krajów, ludów i ras, w co niesłusznie autor wątpi.

W 3. rozdziale wykazuje F. przekonywująco, że staro-arabska teorja muzyki nie była zależna od perskiej, co dla psychologji muzycznej jest bardzo ważne. Jeszcze ważniejsze są wywody w 4. rozdziale, gdzie F. udowadnia, że w arabskiej muzyce pierwszych i następnych stuleci nie istniała różnica między praktyczną muzyką a teorją; wprowadzenie teoretyków greckich należy uznać tylko za próbę, gdy tymczasem praktyka muzyczna pozostała bez wpływu greckiego w swej rdzennej prawidłowości. Że fakt ten posiada wielkie znaczenie także dla historji muzyki europejskiej, zbytecznem byłoby podkreślać.

W bardzo szczególnej mierze zasługują na uwagę wywody Farmera odnoszące się do organum. (The rise of organum, str. 102—112; The meaning of organum, str. 327—328; Al-Kindi, Ibn Sina and organum, str. 329—332; John Scotus and organum, str. 348—358). Jeżeli przekłady teoretyków arabskich przez Farmera dokonane są trafne, to musimy się przyłączyć do jego twierdzenia na str. 112: „Tarkib (arabski termin dla podobnego do organum wykonywania melodji) was probably the forerunner of the European organum". Ponieważ F. przypuszcza wpływ silny teoretyków muzycznych arabskich na europejskich i ponieważ w tym „tarkib" udowodnionym już dla 10 wieku, widzi „the performance of the simultaneous consonances of the fourth, fifth and octav" (str. 112), przeto oczywiście bliskiem musi być przypuszczenie, że właśnie ten „tarkib" był znany europejskim teoretykom i że z niego rozwinęło się europejskie organum. Co to oznacza dla całych badań muzyki średniowiecznej i w jak zupełnie nieoczekiwany sposób wyjaśnia się powstanie wielogłosowości, jest rzeczą łatwą do pojęcia. — Godną uwagi jest również interpretacja znanego miejsca z pism Scota Erigeny: „Organicum melos..." (por. Riemann, Gesch. der Musiktheorie, 2. wyd. str. 18), najstarszego świadectwa muzyki wielogłosowej, które jeszcze w 11. wyd. Musik-Lexikon'u Riemanna jest nazywane (str. 1681): „eine Beschreibung der mehrstimmigen Musikpraxis seiner Zeit". Farmer słusznie powątpiewa w trafność tej interpretacji. Kwestji tej poświęca Farmer obszerne, bardzo przekonywujące wywody. Szkoda tylko, że nie dodał przykładów nutowych. Twierdzenia jego byłyby otrzymały przez to jeszcze więcej siły przekonywującej.

Dr. Juljan Pulikowski (Warszawa).

D'ERLANGER, BARON RODOLPHE: La musique arabe. Tome premier. Al-Farabi Abu N-Nasr Muhammad Ibn Muhammad Ibn Tarhan Ibn Uzlag. Grand Traité de la musique. Kitabu L-Musiqi Al-Kabir. Livres I et II. Traduction française. Paryż, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1930. 4⁰, XXXIII, 329 str.

Z prawdziwem zadowoleniem można powitać to dzieło rozpoczynające serję 7 tomów. Krótki wgląd w planowaną publikację przekona nas, jak wartościową jest i monumentalną. Od czasów J. G. L. Kosegartena i jego prac o muzyce arabskiej (1840 i 1844) żadne prace, poza niewielkiemi i mało zresztą ważnemi, nie zajmowały się tym tematem. Jedynym badaczem, który zajął się źródłowo teoretykami arabskimi, był H. G. Farmer (p. wyżej), choć nie zajął się każdym traktatem osobno i nie uprzystępnił żadnego w przekładzie, jakkolwiek przekłady takie są poprostu koniecznością. Tak bowiem niewiele

zachowało się tych traktatów a trudno wymagać od każdego muzykologa znajomości języka arabskiego, o ile nie pragnie być specjalistą w swym zakresie. Dlatego tak wielkie ma znaczenie francuski przekład traktatów arabskich muzycznych z 10—16 wieku dzięki publikacji d'Erlangera.

Z traktatów muzycznych trzech słynnych filozofów arabskich, Kindi'ego, Farabi'ego i Avicenny będą wydane tylko traktaty dwóch ostatnich (po Kindi'm nie zachował się żaden), traktaty ich następców z 16 w. obejmą 4 tomy, w 5. tomie d'Erlanger zajmie się sprawą „remonter a la veritable source des principes qui ont donné naissance a la musique des Arabes" — „nous résumerons aussi les traités déja publiés en choisisant dans l'un ou l'autre d'entre eux le meilleur exposé de telle ou telle regle, la meilleure explication de tel ou tel principe", w 6 tomie będą przedstawione „les regles sur lesquelles repos la musique arabe moderne", w 7. zaś ukażą się „les exemples que nous aurons pu recueillir". Jak widzimy, jest to serja publikacyj wielkiej doniosłości.

„Doniosłych?" — zapyta ktoś na uboczu stojący. Sądzę, że krótki dyskurs rozwieje jego wątpliwości. Przedewszystkiem z punktu widzenia muzykologji porównawczej udostępnienie takiego materjału będzie nieocenione, ten dział muzykologji bowiem może tylko w szczupłym zakresie sięgać do dokumentów historycznych, które już z powodu swej wyjątkowości stają się tem bardziej wartościowe. Ale także dla muzycznej historjografji europejskiej nie pozostaną one obojętnym materjałem. Wczesnoarabska teorja muzyki łączy się częściowo bezpośrednio ze starogrecką, tworzy z drugiej strony źródło średniowiecznej teorji muzyki, mając doniosłość o nie dających się nawet jeszcze przewidzieć rozmiarach, na co wyraźnie już wskazuje Farmer. Z tych dwóch powodów, planowana publikacja d'Erlangera będzie miała znaczenie podobne do zbiorów Gerberta i Coussemakera i przy badaniach muzyki średniowiecznej będzie musiała być w równej mierze uwzględnioną. Co się tyczy wydania I tomu, to należy przyznać, że odpowiada ono wszystkim swym zadaniom. D'Erlanger, który żył w krajach arabskich i jest muzykiem, daje jasny i łatwo zrozumiały przekład, wolny od błędów dzięki swej sumienności. Podaje też krótkie biografje pisarzy arabskich, przedstawia ich znaczenie, indywidualność, źródła a zarazem powody opuszczenia niektórych traktatów, zaopatruje traktaty doskonałemi uwagami, świadczącemi o znakomitem znawstwie literatury przedmiotu. Na wstępie znajdujemy przedmowę pióra B. Carra de Vaux, dotyczącą historji, analizy i historji kultury. — Byłoby przedwcześnie zająć już obecnie stanowisko wobec traktatu Farabi'ego. Uczyni to sam d'Erlanger w 5 i 6 tomie. Dlatego omówienie takie pozostawiamy aż do ukazania się całej publikacji.

Dr. Juljan Pulikowski (Warszawa).

Veröffentlichungen der Geselschaft zur Erforschung der Musik des Orients, I: Ja'qub Ibn Ishaq al-Kindi Risala fi hubr ta'lif al-alhan: Ueber die Komposition der Melodien. Nach der Handschrift Brit. Mus. Or. 2361 mit Uebersetzung, Einleitung und Kommentar sowie englischer Einführung herausgegeben von Robert LACHMAN und MAHMUD EL-HEFNI. Lipsk, Fr. Kistner u. C. F. W. Siegel. 1931. lex. 8°, 30, XX str.

Zwróćmy uwagę na fakty następujące: Henry George F a r m e r, którego dwa główne dzieła omówiliśmy wyżej i który od szeregu lat wydaje szereg

wartościowych prac dotyczących problematów, które stoją w związku z muzyką arabską, rozpoczął wydawanie zbioru „Collection of Oriental Writers on Music" — następnie baron d'E r l a n g e r, który od r. 1930 wydaje 7 tomów mającą objąć publikację „Musique arabe" (p. wyżej) — założenie w Berlinie „Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients" i wydanie przez nią publikacji, wymienionej powyżej — wreszcie ukazująca się od r. 1931 w Paryżu publikacja „Corpus de musique marocaine" pod kierownictwem M. Prospera R i c a r d'a! A więc poczwórna serja wydawnictw zajmujących się zupełnie lub przedewszystkiem zbadaniem i udostępnieniem t e o r e t y c z n y c h traktatów arabskich! I to w czasach kryzysu księgarskiego, do czego należy dodać wysokie koszty reprodukcji technicznej tekstów arabskich! Zdolny do poważnej myśli a nieuprzedzony obserwator tych faktów zapyta się ze zdziwieniem, czy taka kumulacja jednokierunkowych prac jest przypadkową, czy też może swe istnienie zawdzięcza szczególnemu zainteresowaniu się muzyką Islamu. Co się tyczy prac Farmera, to stoją one poza zjawiskami czasowemi: autor ich oddawna zajmuje się badaniem wczesnej muzyki perskiej i arabskiej, wykazując z wielkim polotem związki między arabską a średniowieczną nauką muzyczną, przedstawiając typ porównawczego muzykologa w wielkim stylu. Natomiast trzy inne publikacje uznaję za symptomatyczne dla panującego obecnie kryzysu w „muzykologji porównawczej". Nic to nie mówi o wartości tych trzech publikacyj, gdyż można je tylko z radością powitać. Chodzi tu tylko o ich uwarunkowane obecnemi czasami powstanie ze stanowiska historji muzykologji porównawczej. — Jak już zaznaczyłem w „Kwartalniku muzycznym", 1932, nr. 14/14, str. 617 i nast., z metodologicznego i teleologicznego punktu widzenia rozpada się muzykologja porównawcza na dwa obozy: jednym jest szkoła berlińska, do której przyłączają się badacze anglosascy (Ch. S. Myers, M. Metfessel, A. H. Fox Strangways i inni), drugą zaś szkoła wiedeńska, t. j. Robert Lach i jego duchowy uczeń Wilhelm Heinitz (Hamburg). Obydwa kierunki przechodzą obecnie proces kryzysowy: szkoła wiedeńska po śmiałych rzutach teorji Lacha i jego przełomowem postawieniu typowych, zasadniczych kompleksów kwestyj tworzących muzykologję porównawczą szuka odpowiednich metod i środków, aby rozwiązać postawione problematy, posuwając się w części uczuciowo, w części rozumowo naprzód w drodze planowych eksperymentów i pragnąc stworzyć sobie aparat badawczy — szkoła berlińska, która opiera się — co do muzyki na podstawie psychologji tonu i akustyki odczuwa świadomie lub nieświadomie wąsko zarysowany swój zakres i ogląda się za nowemi drogami. W tem stadjum fermentacji, mającem pierwiastkowo w e w n ę t r z n e przesłanki, występuje wtórnie jako z e w n ę t r z n y czynnik ta okoliczność, że warunki gospodarcze (wojna i czas powojenny) działają utrudniająco, n. p. wprost uniemożliwiają zbieranie materjału (podróże, zdjęcia fonograficzne, zbieranie instrumentów muzycznych, obserwacje i t. p.), co w sensie muzykologji porównawczej uprawianej przez szkołę berlińską stanowiło przedmiot jej badań. Z tego współdziałania obydwóch czynników, dokonującego się w obrębie wspomnianej nauki w sposób prawie klasyczny dla powstawania ewolucyjnych procesów duchowych — czy chodzi o naukę, politykę, czy o pogląd na świat lub sztukę — wynika albo podświadomie odczuwana albo wręcz uświadomiona konieczność zwrócenia głównej uwagi „berlińsko" nastawionych badaczy w kierunku źródeł pisanych, h i s t o r y c z n y c h. Niezależnie od siebie powstałe lub powstające serje publikacyj pozaeuropejskich

traktatów teoretycznych są wynikiem wyładowującego się kryzysu i pragnienia, aby dojść do głębszych poznań, aniżeli te, które dawała dotychczasowa sfera widzenia.

Wydanie małego, bez początku zachowanego traktatu el-Kindi'ego jest ujęte następująco: po „wstępie i komentarzu", do której dołączona jest „Introduction" w języku angielskim, następuje niemiecki przekład i tekst arabski (w technicznie doskonałym druku). Cel tej „introdukcji" nie jest wiadomy, ponieważ jest tylko skrótem wstępu, zaś dla czytelnika znającego język angielski jest o tyle bez znaczenia, że tekst traktatu jest podany w języku niemieckim, który znać musi ten, kto chce się tym tekstem posługiwać. O „wstępie i komentarzu" można powiedzieć, że wprowadzenie w sprawę znaczenia arabskich teoretyków muzycznych jest skąpe (o ileż więcej dają pisma Farmera!). Natomiast godne pochwały z powodu swej przekonywującej logiki i jasności są podziały i ustępy (czego brak w rękopisie). Krótki wstęp do samego traktatu nie przekracza niestety tego, co jest wiadome każdemu, kto zna ogólnie starogrecką teorję muzyki. Wydawcy zaniechali wykazania wielu ważnych łączności ze starogrecką i średniowieczną teorją, mogących się przyczynić do ich wyjaśnienia. — W „Bericht" jest powtórzony odczyt Roberta Lachmanna p. t. „Musikalische Forschungsaufgaben im vorderen Orient", ujęty w 2 części: I. Metody, II. Obecny stan badań (1. Miejska muzyka, 2. Muzyka wiejskiej ludności, 3. Muzyka taneczna i kultowa, 4. Pieśni dzieci), III. Zadania badawcze. Odczyt ten jest przeznaczony dla laików i tak krótki i kursoryczny, że z naukowego punktu widzenia mówi niewiele, nie więcej, niż autor powiedział w swej pracy „Musik des Orients" (por. „Kwartalnik muzyczny", 1929, I, 4, str. 450 i nast.). Na dwie kwestje jednak należałoby zwrócić uwagę: 1. jeśli Lachmann wspomina dumnie o 12.000 zdjęciach melodyj w berlińskiem Archiwum fonograficznem, to słusznie należałoby podać zdziesiątkowaną ilość fonogramów rzeczywiście dających się odsłuchać, a więc zdatnych do użytku naukowego; 2. wywody na str. 6 odnoszące się do prac Idelsohna i wnioski na nich oparte są bezprzedmiotowe, błędne i obalone w naszem ich omówieniu (p. wyżej).

Dr. Juljan Pulikowski (Warszawa).

PANOFF PETER: Die altslavische Volks- und Kirchenmusik. Handbuch der Musikwissenschaft hrsg. v. Ernst Bücken. Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 1930. 4°, 32 str.

Mamy zamiar zająć się nie całą pracą Panowa, lecz tylko jej częścią, zajmującą się bułgarską muzyką ludową. Ograniczamy się zaś do tej kwestji dlatego, że inne zagadnienia są nam znane — podobnie jak autorowi — tylko z trzeciej ręki. „Handbuch" wydawany przez Bückena jest publikacją wartościową, tem bardziej więc należy zwrócić uwagę na pewne działy, które z powodu licznych błędów nie dorównują całości i mogą przyczynić się do rozpowszechnienia mylnych poglądów. W pracy Panowa wykażemy je szczegółowiej, w ich kolejności.

Obraz przedstawiający mrkwickę (str. 1) jest zaopatrzony uwagą, wymagającą uzupełnienia: obok dudziarza stoi na prawo grajek bębniący, niewyraźny w odbitce, wyraźny jednak w oryginale.

Na str. 1 twierdzi Panow, że „w bogatej ludowej muzyce (bułgarskiej) zachowało się to, co jest prawdziwe i dawne, w czystej i niesfałszowanej

postaci", na str. 2 natomiast porusza z zupełną słusznością problemat „obcych wpływów, w szczególności problemat całego wschodu". Sprzeczność zatem oczywista! Wpływy te w bułgarskiej muzyce ludowej są bardzo silne, stan zaś obecnych badań nie pozwala na tworzenie jakichkolwiek teoryj. — Niemożliwe do przyjęcia a przytem osobliwe są następujące wywody (str. 1): „Dla folklorystycznej metody badań byłoby zgubnem, gdyby się chciało bezpośrednie muzyczne wypowiadanie się duszy ludu pojmować w drodze czysto intelektualnego szperactwa i utrwalić je w formułach bez życia i związku. Żywe fakty, zrodzone przez siłę muzyczną i bezpośrednią, niewymuszenie twórcza czynność prymitywnego ludu mogą być zrozumiane tylko w drodze wczucia się". Czy taki pogląd ma być nic nie mówiącą retoryką i czy pragnie być traktowanym poważnie? To, co pisze Panow, jest tylko subjektywnem zupełnie nastawieniem do muzyki, przyczem rzeczywiście odpada różnica między muzyką ludową a artystyczną; jest przecież rzeczą zrozumiałą, że bez względu na to, czy się słucha dzieła Beethovena czy pieśni ludowej, zawsze w takiem nastawieniu będzie się je pojmowało w drodze wczucia się wzgl. przeżycia. Jeśli się zaś do tego ograniczymy i jeśli to komuś wystarczy, to nauka jest mu zbyteczna (conajwyżej potrzebna do stworzenia materjału). Ale istnieją tacy, którzy „w drodze" czysto intelektualnego szperactwa pragną bardziej zbliżyć się do muzyki i jej zjawiskowych form i którzy są zdania, że z pomocą objektywnych kryterjów głębiej i bogaciej „pojmowanie" ukształtują, a ci ludzie są nazywani „naukowcami". Jak już powiedzieliśmy, różnica pomiędzy badawczemi metodami folkloru a historji muzyki nie leży odnośnie do tego pierwszego w charakterystycznej dla niego „drodze odczuwania" (zasada badania jest zawsze jednakowa), lecz w zawsze inaczej objawiającej się różnicy materjału. Do folklorystycznej metody pracy należą n. p. (czego Panow zupełnie nie uwzględnia): dokładne dane odnośnie do fonogramu, wieku i płci śpiewaka lub grajka ludowego, jego ojczystych stron (pochodzenia), jego stałego pobytu, jego zawodu, jego oświecenia, pochodzenia pieśni (przez niego wykonywanej, o ile to jest zawsze możliwe), i t. p. Wystarczy przypatrzeć się metodom pracy E. Hornbostela, R. Lacha, W. Heinitza i t. d. — Jeśli Panow twierdzi (str. 2), że „dzięki fonograficznemu ujęciu materjału jest nam dana możność bezpośredniego dotarcia do s w o i s t o ś c i (podkr. przez Panowa) starosłowiańskiej muzyki ludowej", to twierdzenie takie należy bardzo ograniczyć. Można conajwyżej mówić o „swoistości muzycznej struktury", ale nie o swoistości wogóle. Do tej bowiem należy jeszcze bardzo wiele innych czynników, które zna badacz folkloru.

Jako jedną z cech skali uznaje Panow (str. 2) „melodyczny ciężar poszczególnych tonów skali", ale nie podaje zasad, według których rozdziela ten ciężar. W analizach jego nie znajdujemy zasadniczych i stałych linij, Panow postępuje dowolnie, co potem wykażemy. Ponieważ P. twierdzi, że zrozumienie bułgarskiej muzyki ludowej w jej linearnym charakterze natrafia u nas harmonicznie nastawionych zachodnich Europejczyków na trudności, przeto byłaby pożądana dokładna analiza dla wykazania „melodycznego ciężaru" tej muzyki. Jest przecież łatwe do pojęcia, że inaczej odczuwa przebieg meliczny ten, kto jest nastawiony wertykalno-harmonicznie, inaczej zaś myślący horyzontalno-homofonicznie.

Na str. 2 czytamy: „Te zawikłane rytmy najprawdopodobniej można uzasadnić tem, że starano się dać odpowiednio silny wyraz pierwotnym wyobrażeniom religijnym i obrzędowym ceremonjom" (C. Stumpf). Twierdzenie to

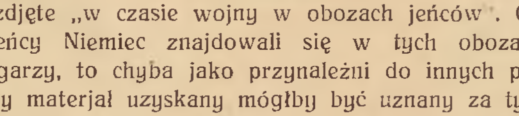
nie jest nietylko czemś najprawdopodobniejszem, ale wręcz przeciwnie, zupełnie nieprawdopodobnem, na co można przytoczyć bardzo wiele dowodów. Autor powołuje się na Stumpfa, ale nie wiemy, skąd jest cytowane i czy jest dosłownem, czy też streszczonym cytatem..., co niekiedy jest rzeczą ważną. — Twierdzenie Panowa, że śpiewy kultowe „m i m o oporu ze strony kościoła zachowały się prawie nienaruszone“ (str. 3) należy zmodyfikować: powinno być „z powodu słabego oporu“.

Panow twierdzi, że melodyczną właściwością najstarszych bułgarskich melodyj jest obręb kwarty czystej. Ale dowody jego są wysoce nieprawdopodobne: 1. jeśli przyjmuje, że właściwość tę wykazuje muzyka o b e c n i e żyjących Permjaków i Wotjaków, którzy n i e g d y ś byli sąsiadami d a w n y c h Bułgarów i że muzyka tych wszystkich ludów była podobna do siebie, to w tem widzimy mniej niż hipotezę. Przedewszystkiem nie jest wcale wiadome, czy dzisiejsza muzyka Permjaków i Wotjaków jest identyczna z dawną ich muzyką, następnie — gdyby nawet nie zaszły zmiany — jest rzeczą bardzo ryzykowną twierdzić, że dwa niegdyś z sobą sąsiaduujące ludy posiadały jednakową strukturę muzyki, ponieważ były sąsiadami. Twierdzenia zatem tego rodzaju mają równie wiele za sobą, jak i przeciw sobie. 2. Jakie są kryterja, według których „dawne“ śpiewy odróżnia Panow od „nowych“? Każdy badacz folkloru wie, jak trudnem jest przeprowadzić takie porównania i jakie grożą w takich wypadkach niebezpieczeństwa błąkania się. Byłoby zatem wskazane sformułowanie zasad...

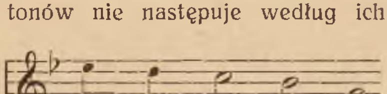
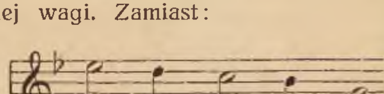
Jedna kwestja budzi zdziwienie, mianowicie to, że melodje ludowe bułgarskie zostały zdjęte „w czasie wojny w obozach jeńców“. Czyżby Bułgarzy jako sprzymierzeńcy Niemiec znajdowali się w tych obozach jako jeńcy? Jeśli to byli Bułgarzy, to chyba jako przynależni do innych państw, a wtedy wątpić można czy materjał uzyskany mógłby być uznany za typowo bułgarski, gdyż w takich wypadkach, jak wiadomo, materjały muszą wykazywać wpływy obce. Należałoby tę kwestję wyjaśnić.

Sposób dokonania transkrypcji płyt wymaga szeregu uwag. Brak jest podania intonacji, rodzaju i czystości interwałów, wskazówek, czy interwały są naturalne czy temperowane i t. d. Jeden z podpisanych referentów (Dr. Spassow — przyp. red.), zajmując się ludową muzyką bułgarską, zauważył, że interwały w tej muzyce wcale nie są zawsze identyczne z używanemi powszechnie, a ponieważ występują one z pewną prawidłowością i regularnością, przeto nie są czemś przypadkowem i niezamierzonem, lecz tworzą system.

O przykładzie 1 (str. 3) pisze P.: „Zaakcentowana jest również wielka tercja *h-g* zapewne jako interwał prowadzący do głównego tonu s o l“. Jednakże ta tercja nie jest przedewszystkiem czysta, a powtóre zachodzi tylko jeden raz w następującej formie:



Wprawdzie *h* otrzymuje lekki akcent z powodu akcentu słowa, lecz dukt melodyczny właściwie go znosi. — W przykładzie 2 (str. 3) porządek tonów nie następuje według ich melodycznej wagi. Zamiast:

 ma być: 

Melodja bowiem wraz ze swemi akcentami brzmi następująco:



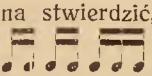
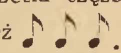
Że w przykładzie 3 (str. 4) „główny akcent posiada kwarta *c - g*“, nie wydaje nam się być słusznem. Albowiem: *g* jest głównym tonem I rzędu, *h* i *d* II rzędu, *h* i *as* III rzędu, główną wagę zatem ma kwinta *d - g*.

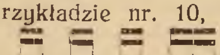
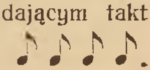
Niezrozumiałem jest, dlaczego właśnie melodja nr. 7 (str. 5) ma być przykładem pentatoniki anhemitonicznej. Wprawdzie ton *f* ma charakter przejściowy, ale nie ton *h*, który przy „d“ występuje dwukrotnie z akcentem. Lepszymi przykładami są nr. 6 i 4. Jak przy transkrypcjach innych, tak i przy przykładzie 8 i 10 (str. 5 i 7) brak wszelkich objaśnień co do pochodzenia zdjęć. Czytamy tylko: „Epische Ballade aus dem Mittelgebirge (Bulgarien) Phon. Nr. 2 aus der Sammlung „Wolter“, Staatl. Phonogramm Archiv - Berlin“, brak wiadomości (tak niezbędnych!) o czasie zdjęcia, miejscu, osobie i t. d.

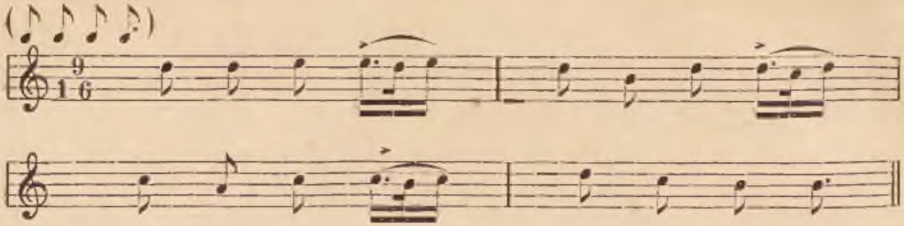
Na str. 6 czytamy: „W powyższych cytatach nutowych ze względu na europejskiego czytelnika dokonane oznaczenia taktu wynikają z czysto melodycznych kryterjów i odpowiadają tylko w przybliżeniu pojmowaniu śpiewaka“ (ludowego, bułgarskiego). Zapytajmy: kto tu jest bardziej miarodajnym, my czy śpiewak? Jeśli się pracuje według fonogramów, to takie postępowanie jest dowolnością, błędem.

Zupełnie niemożliwą jest transkrypcja rytmicznych stosunków w przykładzie 9 i 10 (str. 7). Powód leży, o ile można przypuścić, w tem, że śpiewak (lub śpiewacy) nie znał dokładnie formy będącej w użyciu (zdjęcia dokonano w obozie jeńców, gdzie nie występowali Bułgarzy czystego typu), albo że Panow nie zrozumiał dokładnie rytmicznych stosunków tych melodyj. Jakkolwiekbądź się sprawa przedstawia, forma, w jakiej melodje te są śpiewane, jest i n n a. „Raceniza“ posiada tylko takt 7/16, a wyjątków niema. Melodja ta musi zatem przedstawiać się następująco:



W najwyższej mierze dziwnem jest, że P. sam wyraźnie pisze (str. 11): „Jego metrum jest z a w s z e (jego podkreślenie) 7/16“, tu zaś przenosi je do 3/8. Jak to wyjaśnić? Że nie kierujemy się tu żadną subjektywną pobudką, o tem może się przekonać każdy, jeśli uczyni porównanie z następującemi płytami: 1. Parlophon B 10 597 — II. Gaida - Solo; 2 Odeon A 192 065 b — Gadulka mit Gesang im Raceniza - Tempo; 3. Columbia (H. 1333) D 8628 — Raceniza. Blechmusik. — Zupełnie pewnie można stwierdzić, że trzecia część jest wdłużona, schemat zatem może być albo:  albo też .

Analogiczny błąd znajdujemy w przykładzie nr. 10, posiadającym takt $^9/_{16}$, a nie $^5/_8$. Schemat jego zatem jest:  lub .
Wobec tego melodja powinna mieć następujący wygląd:



Zresztą tę samą melodję znajdujemy z małymi warjantami lecz trafnym rytmie w dziele: Dobri Christoff, Sbornik sa narodni umotwierenija, tom XXVII, Bułgarska Akademja Umiejętności (str. 22). Takie przeoczenia ze strony Panoffa stawiają sprawę w fałszywem świetle.

Na str. 7 czytamy: „Bardzo rzadko łączą się instrumenty ludowe w zespół". Tymczasem jednakże przy grze do tańców weselnych znajdujemy w Bułgarji połączenia instrumentów perkusyjnych z dętemi lub smyczkowemi, jak zresztą widać na rycinie w pracy Panowa. Można jedynie mówić o rzadkościach zespołów.

Na str. 8 czytamy, że „tambura - bulgarija" należy do „najbardziej rozpowszechnionych instrumentów"; zauważyć należy że jest nim „gadulka - gusla", a „tambura bulgarija" jest używany najczęściej w swej ojczyźnie, t. j. Macedonji. — O „gadulce" pisze P. na str. 8, że jej „trzy struny są strojone kwintami albo unisono" (podkr. przez autora). Nigdy nie są one strojone unisono!

Wreszcie kilka uwag o „literaturze" (str. 31). Już ona wskazuje na metodę pracy Panowa. Wymienia kilka zaledwie prac, przejętych albo dosłownie albo treściowo przez autora. Nie wspomina nawet o W. Stoinie. Usuwa możność porównania i kontroli. Literatura bułgarska z tego zakresu nie jest wcale uboga. Stoin ogłasza prace z résumé w niemieckim języku, a obok niego możnaby wymienić klikanaście tomów publikacji Akademji bułgarskiej, ponadto niemieckie prace, n. p. Braszowanowa, Stojana i t. d., a wreszcie w różnych językach i czasopismach ogłoszone przyczynki. Można zapewne od „fachowca" wymagać znajomości zwłaszcza tak nielicznej literatury. Brak też dzieł porównawczych, jak Kuby, Kuhaca i inn. Prawdopodobnie były autorowi obce, inaczej bowiem praca jego wypadłaby inaczej. Autor prawdopodobnie przebywał już dłużej poza Bułgarją i nie zapamiętał wszystkiego należycie, a następnie ułatwił sobie zadanie w swej pracy, której rozmiary z nieznanych powodów są zbyt szczupłe. Dla publikacji takiej, jak „Handbuch" należało było opanować obszerniejszy materjał, a również dokładnie zaznajomić się z literaturą przedmiotu, aby wyniki pracy były lepsze.

Dr. Juljan Pulikowski (Warszawa) i Dr. W. Spassoff (Sofia).

KOSCHMIEDER ERWIN, Przyczynki do zagadnień chomonji w hirmosach rosyjskich. Wilno 1932 (Instytut Naukowo - Badawczy Europy Wschodniej, Sekcja Filologiczna nr. 2). Str. 41 + 81 tekstu nutowego, 3 fascimilia.

O ile współpraca muzykologji z szeregiem dyscyplin sąsiednich jak psychologja, fizjologja lub fizyka, znajduje się dziś już na dobrej drodze, to niestety dużo jeszcze do życzenia pozostawiają jej stosunki z pewnym innym sąsiadem, nie mniej bliskim i nie mniej do ścisłego współżycia z nią

predestynowanym, mianowicie z lingwistyką. Mowa i śpiew wraz z muzyką instrumentalną są zjawiskami tak bliźniaczo z sobą spokrewnionemi, ukazują tyle związków tajemniczych i głębokich, że to wzajemne ignorowanie się lingwistyki z muzykologją pozbawia obie strony możności wielu ważnych poznań, począwszy od szczegółowych zagadnień fonetyki i barwy dźwięku, skali, rytmiki i t. p. a skończywszy na fundamentalnej teorji powstania i zasadniczego stosunku emanacji mownej i śpiewnej. Przyczyny tego braku nie trzeba bodaj daleko szukać: nie znalazła się poprostu jeszcze taka indywidualność, któraby łączyła w sobie zainteresowania muzykologiczne z językoznawczemi w sposób tak genjalny jak łączyli je np. Helmholtz i Stumpf z fizjologicznemi i psychologicznemi, — szary zaś ogół pracowników po jednej jak i drugiej stronie nie kwapił się oczywiście do roboty nowej, której zagadnień i celów nikt mu namacalnie nie wytyczył, a do której należałoby przygotować się przez rzetelne studja obustronne. Dlatego też pojawienie się poważnego wysiłku z pogranicza tych dwóch dyscyplin musi się dziś jeszcze uważać za wypadek niecodzienny w nauce międzynarodowej, a w polskiej, jeżeli się nie mylę, nawet za nowość zupełną, której już temsamem przysługuje znaczenie zasadnicze.

Autor „Przyczynków do zagadnienia chomonji", prof. Koschmieder, jest z zawodu slawistą — zajmuje katedrę filologji słowiańskiej w Uniwersytecie Stefana Batorego — i nie wycelował swojej pracy bynajmniej w żadne problemy muzyczne, ale wyraźnie w językowe. Tem niemniej pobieżne już przekartkowanie wystarcza, ażeby się przekonać ,że prawdy swojej szuka przedewszystkiem w materjale nutowym, i że podstawową część jego indukcji stanowi, prowadzona z pełnem znawstwem analiza muzyczna. Inaczej być nie może, a raczej nie powinno, rozchodzi się bowiem o pewne zjawisko językowe w tekstach śpiewanych, i składa się to też zupełnie logicznie, że ten pierwszy polski wypad lingwistyczno-muzykologiczny odbywa się właśnie na tym terenie, w tem kondominjum i kojcu wzajemnych, uchwytnych wpływów pomiędzy mową a śpiewem. Zjawisko przez autora badane leży mianowicie w zakresie rosyjskiego śpiewu cerkiewnego, a polega na pewnej rozbieżności pomiędzy wokalizacją przez kilka wieków w śpiewie tym używaną a współczesną wymową potoczną.

Kiedy w wieku XI. zaczęto notować ruskie melodje cerkiewne, — oparte, jak wiadomo, pośrednio czy bezpośrednio na wzorach bizantyjskich, — wymawiane były jeszcze stare cerkiewnosłowiańskie półsamogłoski, t. zw. jery, i stąd traktowano te głoski na równi z samogłoskami pełnemi, przydzielając im w melodji osobne tony lub ligatury. I chociaż już w wieku następnym rozpoczyna się zanik jerów w mowie potocznej, to jednak w śpiewnikach cerkiewnych pozostają one na dawnem miejscu, jakoby w znaczeniu półwokałów samodźwięcznych, aż do w. XIV., w którym pojawia się t. zw. *chomonja*. Miejsce jerów zajmują odtąd samogłoski *o* lub *e*, — stąd liczne wygłosy na *cho* i *mo* i nazwa *chomonja*, — przez co „razdjelnorjeczije' pomiędzy cerkiewnym śpiewem a mową nabiera formę zgoła skrajną. Dziwoląg ten został zasadniczo usunięty w w. XVII., zachował się jednakże do dnia dzisiejszego u staroobrzędowców.

Nad ciekawym tym przejawem zastanawiano się niejednokrotnie, nie poddawano go jednak jeszcze badaniom tak szczegółowym jak to czyni prof. Koschmieder. Nie atakuje on coprawda problemu chomonji na całym froncie, lecz wykrawa sobie z całokształtu pewne zagadnienie specjalne,

o wyborze którego zadecydowały zapewne dostępne autorowi źródła z przełomu XVI. i XVII. wieku: inaczej trudnoby było zrozumieć, dlaczego nie podchodzi do kwestji chomonji od strony genezy, a przeciwnie od jej zaniku. Lecz pomimo tego negatywnego postawienia sprawy pada niejeden promień światła także i na pozytywną stronę problemu.

Już Stefan Smoleński zauważył, że w drugiej połowie XVI. w. pojawia się w tekstach zasadniczo chomonijnych często na miejscach nieakcentowanych zanik chomonji; czyli: że zamiast dawnych jerów samodźwięcznych znajdujemy w tych wypadkach nie o lub e, lecz znów znaki jerowe, ale pozbawione samodźwięczności (więc już w znaczeniu „twardego" i „miękkiego znaku"), co wynika z faktu, że nuty przynależne zostały opuszczone. Dzięki temu spotykamy obok siebie formy *bogo* i *bog*, *Christoso* i *Christos*, *oteceme* i *otceme*. Nawiązując do tego spostrzeżenia, przez Smoleńskiego dosyć szkicowo tylko sformułowanego, autor dąży do dokładnego określenia warunków, w jakich ta skłonność eliminacyjna potrafi a w jakich nie potrafi przełamać zasady chomonijnej, i warunki te odnajduje wyłącznie w rytmicznych akcentach i tektonice melodji. Jako substrat zasadniczy posłużył mu przytem rękopis bibljoteki uniwersyteckiej w Wrocławiu ms. slav. 5., zawierający zbiór rosyjskich śpiewów liturgicznych w krjukach z końca XVI. w. dodanymi w początku w. XVII. znakami Szajdurowa, a zatem źródło czytelne już i pod względem wysokości tonów. W szczególności zaś oparł się na hirmologjum, jako dziale do badań tego rodzaju najpodatniejszym ze względu na jego stanowisko pośrednie pomiędzy wybujałą melismatyką stichirarjum a suchym, lekcyjnym recytatywem obichodu.

Streszczam wyniki: „Zanik chomonji występuje prawie wyłącznie po silnych akcentach rytmicznych melodji, lecz tylko wtedy, gdy ton do danej syllaby należący kwalifikuje się „na podstawie zasad kompozycyjnych" jako „zbyteczny"; przykłady znachodzą się przeważnie na początku strof muzycznych. O ile natomiast odnośny ton jest pod względem muzycznym niezbędny, to chomonja pozostaje pomimo poprzedniego akcentu melodycznego, i stąd też utrzymuje się ona bezwzględnie w formułach kadencyjnych, t. zw. „popjewkach", które są nieodmienne; „zanik chomonji na samym końcu pieśni cerkiewnych wogóle nie występuje, a na końcach strof tylko bardzo rzadko".

Innemi słowy: zanik chomonji osadza się w dynamicznych minimach melodji, tj. w momentach, kiedy odprężenie emocjonalno-amplitudinarne po silnych akcentach natrafia na słaby punkt tektoniczny. Pozytywnie wyraziłbym to tak, że przy dynamis normalnej i nadnormalnej rosyjski śpiew hirmosowy tego okresu wymaga chomonijnej wymowy jerów jako konieczności, a wymowę potoczną czyli niewymawianie jerów toleruje tylko tam, gdzie jego dynamis obniża się do dynamis mowy. Chomonja jest w danym zakresie czasowo-przestrzeniowym poprostu symptomem pełnośpiewu, pełnej emisji śpiewnej. To wyraźne przeciwstawienie: pełnośpiew z chomonją — półśpiew bez chomonji — nasuwa mi pewne refleksje co do samej istoty i genezy praktyki chomonijnej, które mogłyby ewentualnie zaważyć przy dalszych pracach nad tem zagadnieniem.

Wobec różnic fizjologicznych, zachodzących pomiędzy czynnością śpiewającego a mówiącego, spotykamy się, jak wiadomo, u wszystkich ludów kuli ziemskiej z faktem, że wymowa słów przy śpiewie różni się bardzo często od wymowy w języku potocznym. Dzieje się to normalnie w pełno-

śpiewie czyli arji, przy właściwej emisji śpiewnej, a najbardziej przy zwiększonym wysiłku, na nutach głośnych i nad normę wysokich lub niskich; w typowym półśpiewie czyli recytatywie zjawisko to zasadniczo nie występuje. Uporządkowanie tych przejawów na podstawie materjału fonograficznego należałoby do najwdzięczniejszych zadań tej właśnie nauki lingwistyczno-muzykologicznej, której nam tak potrzeba. Jeru cerkiewnosłowiańskie napewno nie należały do głosek „śpiewnych", pozostawały one poniżej dynamicznego poziomu pełnosamogłosek, i niewątpliwie już w okresie pierwszego „istinorjeczija" popi nie śpiewali ich tak jak się je przypuszczalnie wymawiało w mowie powszedniej. Oczywiście każdorazowy kierunek takich odchyleń wymowy śpiewackiej od oratorskiej zależy od fizjologicznej predyspozycji i tradycji, względnie szkoły, emisyjnej. I oto chciałbym w tym wątku zwrócić uwagę na znane ogólnie z Hucbalda i Cottoniusa sylaby *Noeane, Noeonoeoane* i t. p., podkładane przez tych teoretyków pod schematy intonacyjne poszczególnych modi. Syllaby te i schematy znał też już przed Hucbaldem Aurelianus Reomensis i traktuje je jako rzecz powszechnie przyjętą i starą (por. H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, I 2, Leipzig 1905, p. 56 s.). Wiadomo o ścisłym związku wykładanej przez tych autorów praktyki zachodniej IX. do XI. wieku z ówczesną muzyką grecką, i dziwić się tylko można, że z źródeł tych tak względnie mało dotąd korzystano dla uzupełnienia naszych wiadomości o praktyce paleobizantyjskiej. Nie wchodzę tu w nader ciekawą kwestję samych formuł melodycznych, idzie mi jedynie o owe zagadkowe syllaby.

O ich znaczeniu poucza nas z pisarzy współczesnych jeden bodaj Aurelian, a mianowicie wynika z jego relacji, że są to poprostu używane w muzyce bizantyjskiej syllaby do śpiewu bez żadnej konkretnej treści. Czy zostały one dobrane a priori tylko ze względu na śpiewność jak Graunowskie *da me ni po tu la be*, czy też należy je uważać za ślady jakiejś dawnej myśli konstruktywnej, których pierwotnego sensu nikt już nie rozumiał, to nas tu nie interesuje — dość na tem, że według jedynego źródła współczesnego służyły one w praktyce bizantyjskiej wieku IX i następnych zwyczajnie jako substrat do wokaliz, i to, analogicznie do naszego *ut re mi*, zapewne w zakresie dość szerokim jako powszechny podkład do ćwiczeń śpiewackich bez tekstu.

Dochodzę obecnie do punktu, w którym dopatruję się pewnej analogji tych paleobizantyjskich syllab solfeggiowych z chomonja: przeglądając je bowiem w związku z melodjami, spostrzegamy, że przeważają w nich bezwzględnie, nietylko liczebnie, ale i pod względem dynamicznego znaczenia w melodji, samogłoski *o* i *e*; *a* i *i* odgrywają przy nich rolę podrzędną. O ileby zatem popłacało dziś jeszcze wypowiedziane 25 lat temu twierdzenie O. v. Riesemanna (Die Notationen des altrussischen Kirchengesanges, Leipzig 1909, p. 44), jakoby chomonja rosyjska występowała wyłącznie w śpiewach cerkiewnych („sie beschränkte sich ausschliesslich auf die Gesangstexte der Kirchenbücher"), to możnaby upatrywać w niej ustabilizowany przejaw emancypacji wymowy tekstu w śpiewie od jego wymowy w języku potocznym, — przejaw m a j ą c y s w o j e ź r ó d ł o w n a t u r z e s a m e g o ś p i e w u, a w szczegółach specyficznych uwarunkowany przez p r z y r o d z o n ą s k ł o n n o ś ć ludu ruskiego oraz przez s z k o ł ę ś p i e w a c k ą, pod której wpływem kształtował się śpiew ruskiej cerkwi.

Niejestem filologiem-slawistą i ocenić nie mogę, czy i jakiej modyfi-

kacji wymaga po dziś dzień pogląd Riesemanna na kwestję zastosowania chomonji poza śpiewem. Lecz i niezbite dowody na jej przygodne występowanie w mowie potocznej, choćby i przed jej notowaniem w śpiewie, nie pozwalałyby m. zd. przejść do porządku nad konkluzjami, wynikającemi z powyższych zastanowień, a które sformułowałbym w następujących dwuch alternatywach, jednej maksymalnej a drugiej minimalnej: albo 1) chomonja jest fenomenem zasadniczo i pierwotnie śpiewackim, w śpiewie i ze śpiewu powstałym, a nie mownym, któryby się w śpiewie tylko dłużej niż w mowie zakonserwował tak jak francuskie *e muet;* w takim razie występowanie w mowie dowodziłoby o wpływie wymowy śpiewackiej na potoczną; — albo 2) chomonja rozwinęła się równolegle w mowie i śpiewie, przyczem wpływ emisji śpiewaczej wogóle a szkoły bizantyjskiej w szczególności uważaćby należało za integralny. W jednym jak i w drugim wypadku mielibyśmy tę korzyść, że chomonja przestałaby być dziwolągiem, a przedstawiałaby się tylko jako wybitne paradigma naturalnego porządku rzeczy. Jakiekolwiek zresztą będą z tego rezultaty, to w każdym razie sprawa zasługuje na zbadanie, choćby dlatego, że trudno bodaj o lepszy materjał historyczny dla zapoczątkowania studjów zasadniczych nad stosunkiem wymowy śpiewackiej a oratorskiej. A któż wie, co za nowe perspektywy z takich studjów wyniknąć mogą nietylko dla historji jerów słowiańskich, ale dla biologji ludzkiej mowy wogóle.

Powracam do rezultatów prof. Koschmiedera. Mam wrażenie, że będą one w swoim zakresie mniejwięcej definitywne. Uzasadnia je wnikliwy i sumienny rozbiór bogatego materjału melodycznego z chomonją, dokonany z świetną znajomością natury i historji śpiewu cerkiewnego, a potwierdzenie znajdują nadto w ciekawem zestawieniu tekstów chomonijnych z tekstami starszymi i greckimi. Nieco dziwnem może się wydawać, że autor dla wyjaśnienia zasad melodyki cerkiewnej porównuje ją nie z monodją gregorjańską, którąby się bodaj najlepiej do tego nadawała, lecz z pieśnią zachodnią nowoczesną; rozumiem jednak, że czynił to zapewne celowo, ażeby uwypuklić istotę śpiewu cerkiewnego właśnie przez kontrast. Wielce pożądanem byłoby też i porównanie nietylko tekstów słownych chomonijnych z greckimi, lecz także i melodji; przyznaję jednakże, że byłby to przedmiot wysiłku specjalnego, i to nie bylejakiego. Zarzut dla autora „Przyczynków" nie mieści się ani w tej uwadze ani w poprzedniej. Zawdzięczamy mu duży i pewny krok naprzód ku rozwiązaniu zagadnienia chomonji, a co więcej, uprzystępienia cennego zabytku w postaci 1. tonu hirmologjum z wyżej wzmiankowanego rękopisu wrocławskiego, w transkrypcji na Metallowskie krjuki oraz na nuty nowoczesne, z dodatkiem trzech stron oryginału w odbitce fotograficznej.

Dr. Łucjan Kamieński (Poznań).

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ.

WYDAWNICTWA DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ.

			CENA ZŁ.
Zeszyt	I.	Stanisław Sylwester Szarzyński (1706) — Sonata a due violini e basso pro organo	4.—
Zeszyt	II.	Marcin Mielczewski († 1651) — „Deus in nomine tuo“ Concerto a 4: Basso solo con 2 Violini e Fagotto (Violoncello) con Basso d'Organo	6.50
Zeszyt	III.	Jacek (Hyacinthus) Różycki (†ca 1700) — Hymni ecclesiastici (quatuor vocibus concinendi) — Partytura . . .	4.—
		Głosy	—.50
Zeszyt	IV.	Bartłomiej Pękiel (†ca 1670) — „Audite mortales“ a 2 canti, 2 Alti, Tenore, Basso, 2 Viole da gamba, Violone con Basso d'Organo	7.—
Zeszyt	V.	Stanisław Sylwester Szarzyński — „Pariendo non gravaris“ Concerto a 3: Solo Tenore, 2 Violini e Viola (Violoncello) con Basso d'Organo	6.50
Zeszyt	VI.	Marcin Mielczewski († 1651) — Canzona a 3: a doi Violini e Fagotto o Viola (Violoncello) con Basso d'Organo	6.50
Zeszyt	VII.	Gregorius Gervasius Gorczycki († 1734) — Missa Paschalis (quatuor vocibus cantanda) Cantus, Altus, Tenor, Bassus — Partytura	5.—
		Głosy	—.50
Zeszyt	VIII.	Anonymus (polski nieznany kompozytor) (s. XVI) — „Duma“ na 4 instrumenty (2 Violini, Viola e Violoncello)	3.—
Zeszyt	IX.	Wacław z Szamotuł (Venceslaus Samotulinus) († 1572) — „In Te Domine speravi“ (Psalmus XXX) (quatuor vocibus concinendus) — Partytura . . .	3.—
		Głosy	—.50
Zeszyt	X.	Stanisław Sylwester Szarzyński (ca. 1700) — „Jesu spes mea“ Concerto a 3 de Deo, Canto solo e 2 Violini con Basso d'Organo (e Violoncello)	5.—

		CENA ZŁ.
Zeszyt XI.	Adam Jarzębski († 1649) — „Tamburitta" a tre voci: Violino, due Viole e Basso Continuo (Violino, Viola, Violoncello e Cembalo)	4.—
Zeszyt XII.	Mikołaj Zieleński (ca 1611) — „Vox in Rama" Communio 2 soprani, mezzosoprano e tenore (con Organo) (2 soprani, altus et bassus) — Partytura	2.—
	Głosy	—.10
Zeszyt XIII.	P. Damian P. S. († 1729) — „Veni consolator" Concerto a 2: Canto e Clarino (o Violino) con Basso d'Organo	4.—
Zeszyt XIV.	Grzegorz Gerwazy Gorczycki († 1734) — „Illuxit sol" Motetto de Martyribus (2 Soprani, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 1 Viola, 2 Violoncelli, Organo) — Partytura .	6.—
	Głosy instrumentalne po	—.30
	Głosy wokalne po	—.20

DZIAŁ TEORETYCZNY.

Bronarski Dr. Ludwik: Elementy Harmoniki Chopina	w druku.
Rytel Piotr: Harmonja. Warszawa, 1930	15.—
Sikorski Kazimierz: Instrumentoznawstwo. Warszawa, 1932 . .	9.—
Tołwiński Gabryel: Akustyka muzyczna. Warszawa, 1929. Praca zaaprobowana przez Radę Pedagogiczną Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie i polecona do użytku tej uczelni . . .	4.—
„Kwartalnik Muzyczny" Roczniki 1928—1933, komplet . .	40.—
Pojedyńcze zeszyty: 1, 2, 3, 4, 5, 8 i 9 po	3.—
6/7, 10/11, 12/13, 14/15 i 16 po	5.—
17/18, 19/20 po	9.—
„Muzyka Polska" Organ Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej, kwartalnik poświęcony zagadnieniom życia muzycznego w Polsce — Rocznik 1934, komplet	10.—
Prenumerata rocznie	10.—
Prenumerata półrocznie	5.—
Pojedyńcze zeszyty	3,—

SPIS TREŚCI.
(TABLE DES MATIÈRES).

1. Mgr Józef Michał Chomiński (Lwów): Studjum o organum quadruplum „Sederunt“ Perotina *(Étude sur „Sederunt“, organum quadruplum de Perotin)* 1
2. Dr. Marja Szczepańska, lektor Uniw. (Lwów): O dwunastogłosowym Magnificat Mikołaja Zieleńskiego z r. 1611. Do historji stylu weneckiego w Polsce. *(Sur le Magnificat à 12 voix de Nicolas Zieleński de 1611. Contribution a l'histoire de style vénitien en Pologne)* 28
3. Mgr. Jan Józef Dunicz, st. asyst. Uniw. (Lwów): Z badań nad muzyką polską XVIII wieku. 1. Kasper Pyrszyński (1718—1758). *(Récherches sur la musique polonaise du XVIII-e siècle, 1. Gaspard Pyrszyński, 1718—1758)* 55
4. Dr. Henryk Opieński (Morges): Józef Elsner w świetle nieznanych listów *(Joseph Elsner à la lumière des lettres inconnues)* 76
5. Dr. Alicja Simonówna (Warszawa): Życie muzyczne w świetle „Pamiętników“ Józefa hr. Krasińskiego *(La vie musicale à la lumière des „Mémoires“ du Comte Joseph Krasiński)* . . . 91
6. Dr. Łucjan Kamieński, prof. Uniw. (Poznań): Monografja pieśni zmówinowej z Kaszub południowych *(Étude monographique sur la chanson d'accordailles de la région de la Kaszoubie méridionale)* 107
7. Sprawozdania: a. Dr. Ludwik Bronarski (Fryburg szw.): Z najnowszej literatury chopinowskiej *(Compte rendue des dernières publications concernant Chopin)*, b. Referaty krytyczne Dra Juljana Pulikowskiego (Warszawa), Dra W. Spassowa (Sofja), Mgra J. M. Chomińskiego (Lwów), Dra Jerzego Freiheitera (Lwów), Dra H. Opieńskiego (Morges), Dra Adolfa Chybińskiego (Lwów), Dra Ł. Kamieńskiego (Poznań). *(Comptes rendus critiques de MM. J. Pulikowski, V. Spassov, J. M. Chomiński, J. Freiheiter, H. Opieński, A. Chybiński, L. Kamieński)* 133